

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра музыкального образования

**ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ
ДЖАЗОВЫХ ПРИЕМОВ У ЭСТРАДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ**

Выпускная квалификационная работа
по основной образовательной программе
«44.03.01– Педагогическое образование
(профиль «Дополнительное образование (Эстрадно-джазовый вокал)»

Квалификационная работа
допущена к защите:
Зав.кафедрой
« » _____

Исполнитель:
Гоголь Полина Викторовна
студентка ЭСТР-1401 z группы

Руководитель ОПОП:

Научный руководитель:
Коновалова Светлана Александровна,
канд. пед. наук, доцент, профессор
кафедра музыкального образования

Екатеринбург 2019 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
 ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА	
1.1. Характеристика джазовой музыки XX века.....	6
1.2. Стилистические особенности джазового вокала.....	14
1.3. Характеристика технических и стилевых приемов на примере выдающихся джазовых вокалистов XX века.....	21
 ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ ДЖАЗОВЫХ ПРИЕМОВ НА ОСНОВЕ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА.....	
30	
2.1. Диагностирующий этап опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей.....	30
2.2. Формирующий этап опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей.....	37
2.3. Итоговая диагностика опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей.....	47
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	 53
 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	 55
 ПРИЛОЖЕНИЯ.....	 58

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. Указом Президента РФ утверждена «Национальная стратегия действий в интересах детей на 2012-2017 гг.», которая определяет основные направления и задачи государственной политики в интересах детей, одной из которых является развитие системы дополнительных образовательных услуг, инфраструктуры творческого развития и воспитания детей. Согласно Федеральным государственным требованиям дополнительного образования, в детских школах искусств реализуются дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы, основной целью которых является приобщение детей к искусству, формирование их творческих способностей и приобретение ими первоначальных профессиональных умений и навыков, которые определяют в будущем профессию ученика.

Одним из средств решения данной проблемы является приобщение подрастающего поколения к музыкально-исполнительской деятельности, которое возможно посредством пения как наиболее доступного вида музыкального исполнительства. Именно созидательная функция пения является одной из направляющих в музыкальном воспитании детей разного возраста. В том числе это касается и эстрадного исполнительства.

Современное эстрадное исполнительство требует от вокалиста применения не только базовых навыков пения. Для того, чтобы быть интересным слушателю, необходимо: иметь характерный вокальный тембр; владеть различными приемами и техниками джазового вокала; знание истории джазовой музыки и различных джазовых стилей; знать специфику и особенности джазового вокала. Джаз занимает особое место в музыкальной культуре и с помощью джазовых стилистических приемов можно значительно поднять вокальный уровень у эстрадного исполнителя.

Анализ учебной и учебно - методической литературы позволили выявить следующие **противоречия**: в настоящее время пока не определены в

полной мере подходы к формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей. Недостаточно разработаны учебно-методические основы эффективной организации этого процесса. Кроме того, процесс формирования джазовых приемов и стиля в целом до сих пор не являлся объектом специального исследования. Поэтому в данной работе основой для формирования джазовых приемов будет являться джазовая музыка XX века.

Анализ актуальности исследования, позволил сформулировать **проблему** выпускной квалификационной работы, которая заключается в определении путей формирования джазовых приемов исполнения у эстрадных исполнителей.

Тема работы: Джазовая музыка XX века как основа формирования джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

Цель исследования: теоретически обосновать и опытно-поисковым путем проверить комплекс упражнений, способствующих формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

Объектом является процесс обучения эстрадных исполнителей джазовым приемам.

Предметом являются упражнения, направленные на формирование джазовых приемов у эстрадных исполнителей на основе джазовой музыки XX века.

Гипотеза исследования: процесс формирования джазовых приемов у эстрадных исполнителей будет более эффективным, если взять за основу джазовую музыку XX века и использовать в работе специальный подобранный комплекс упражнений.

Задачи:

1. Представить характеристику джазовой музыки XX века.
2. Дать представление стилистическим особенностям джазового вокала.
3. Проанализировать технические и стилевые приемы, на примере выдающихся джазовых вокалистов XX века.

4. Определить комплекс упражнений, способствующих формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

5. Проверить их эффективность в процессе опытно-поисковой работы.

Теоретико-методологическую основу исследования составили: основные идеи культурологии и музыковедения об истории джазового искусства (Ю. Верменич, Ю.Г. Кинус, В.Д. Конен, Д.Л. Коллиер, Ю. Панасье, Л.Б. Переверзев); основные положения теории и методики развития голоса (И.О. Исаева, И.К. Назаренко, Г.П. Стулова); основные положения обучения эстрадно-джазовому вокалу (А.А. Абдулов, Е.Ю. Белоброва, А.В. Карягина, Г.В. Палашкина, О.М. Степурко, О.Н. Хромушин, Сетт Ригс, Боб Столлоф).

В ходе исследования применялись следующие научно-исследовательские **методы**: теоретические (изучение и анализ научно-методической литературы по проблеме исследования, качественный и количественный анализ результатов опытно-поисковой работы); эмпирические (педагогическое наблюдение, беседа, опытно-поисковая работа).

Структура и объем выпускной квалификационной работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В первом параграфе первой главы мы ознакомимся с историей развития инструментальной и вокальной джазовой музыки XX века и основными ее направлениями. Во втором параграфе рассмотрим стилистические особенности джазового вокала. В третьем параграфе, проанализируем технические и стилевые джазовые вокальные приемы на примере выдающихся джазовых исполнителей XX века.

1.1. Характеристика джазовой музыки XX века

На рубеже 19 - 20 вв. в южных штатах США 20 века, в эпоху технического прогресса, в развитой цивилизованной стране возникает новый вид музыки, для которого даже трудно определить рамки. Джаз сложился в результате синтеза элементов двух музыкальных культур - европейской и африканской.

Истоками джаза являются музыкальные жанры, бытовавшие в сфере афроамериканцев в конце XIX века в США:

1. БЛЮЗ, с его характерными синкопированными ритмами и полиритмией, скользящими, не фиксированными пониженными ступенями лада, в основе которого лежит 12-тактный период из трёх фраз по 4 такта; первый четырёхтакт - на тонической гармонии, далее идут по два такта на субдоминанте и тонике и по два на доминанте и тонике [10].

Блюз оказал большое влияние на формирование джаза и поп-музыки. Выдающимися исполнителями блюзов были Гертруда Ма Рейни и Бесси Смит.

2. СПИРИЧУЭЛ (от англ. spiritual - духовный) - важнейший жанр музыкального фольклора американских негров, возникший в южных штатах США в период рабства. Этот жанр получил широкую известность в 70-80-е

гг. XIX века. Постоянные колебания между мажорной и минорной терциями (блюзовая тональность) и гексахордные и пентатонические попевки сочетаются в этой музыке и придают ей экзотический оттенок. Также характерно частое использование нетемперированных звуков и глиссандирование [15].

3. БАЛЛАДА (от англ. ballad) - свинговая пьеса, написанная и исполняемая в медленном темпе. Джазовая баллада следует самым общим правилам строения свинговой фактуры, однако медленный темп исполнения вносит в эти правила определенные коррективы. Линия баса излагается половинными длительностями; нередко импровизаторы раскрашивают ее мелодическими ходами- арпеджированием и хроматизмами. Гармоническое заполнение: вместо острого синкопирования в аккомпанементе превалируют крупные длительности, мелодические контрапункты. В процессе импровизации часто видоизменяется гармоническая структура баллады. В современном джазе балладой называют любую медленную пьесу, присутствие в ней свинга необязательно, и баллада вполне может звучать как в триольной, так и в дуольной пульсации [28].

4. РЭГТАЙМ сложился в конце XIX века и является очень специфическим жанром афро-американского музицирования.

Рэгтайм означает "рваное" или "разорванное время". А конкретно термин "rag" означает звуки, появляющиеся между долями такта. Этот жанр отличает ярко выраженное синкопирование в мелодии под ровный аккомпанемент в четвертых или восьмых долях такта [10].

5. БОССА-НОВА (Jazz Latin) Также относится к джазовому жанру. Ее появление связывают с именами Аструд Жильберто и антонио Курлуша Жобима, а международную известность этому стилю принесли записи Чарли Берда и особенно Стэна Гетца. Босса-нову можно считать первым вливанием в джаз музыкального стиля несевороамериканского происхождения. Жобим, Жильберто и другие авторы, начавшие работать в этом жанре, многое взяли от гармонических достижений бопы и кула, а именно гармонических

оборотов. Все босса-новы написаны в четырехдольном метре и обычно нотируются в размере 4/4. Пульсация в босса-нове дуольная. Для босса-новы характерна остиная фигурв в басу- повторяющееся чередование четверти с точкой и восьмой. Также присутствует гармоническое заполнение, аналогичное заполнению в балладах. Босса-нова надолго завладела умами и сердцами джазовых музыкантов, не только играющих кул, а оказала сильное влияние на популярную вокальную и инструментальную музыку [28].

Рэгтайм является инструментальным жанром, все остальные - вокальные. Неотъемлемыми для джазового пения стали исполнительские приемы, которые пришли в джаз из перечисленных вокальных жанров.

В начале 10-х гг. XX века уроженцами Нью-Орлеана создавались небольшие ансамбли, состоящие из банджо или гитары, тубы или контрабаса и ударных. Сам стиль получил название **нью-орлеанского**, а позднее, в период завершения - **чикагского**, когда центр развития джаза переместился в Чикаго.

Практически одновременно возник вышеупомянутый фортепианный стиль Рэгтайм, в виде композиционной музыки [7].

В середине 1930-х г. приходит новая эра в джазе - период свинга (swing), основными исполнителями которого стали биг-бэнды (big band), появившиеся во второй половине 20-х - начале 30-х гг..

В Свинге полностью отсутствует коллективная импровизация, так как на первый план выступает сольная импровизация и аранжировка.

Отличительным признаком свинга является расширенный состав биг-бэнда. Оркестр разделился на 3 секции: 1) медные духовые (3 трубы, 2 тромбона); 2) язычковые духовые (4 саксофона); 3) ритм-секция (рояль, гитара, контрабас и ударные) [7, с. 34].

Свинг (от англ. swing – качание) - расцвет джазового вокала. Почти каждый биг-бэнд выступал с вокалистом. Среди наиболее популярных – Луи Армстронг, Фэтс Уоллер, Билли Холидей и Элла Фитцджеральд. С помощью особых приёмов музыкант "освинговывает" т. е. "раскачивает" мелодию,

превращая исполняемую тему в джаз.

Уникальным изобретением джазового вокала явилась техника скэт (scat). Вокалисты использовали инструментальные приемы, что позволило исполнять импровизацию наряду с инструментами оркестра.

Вскоре возник новый стиль импровизационного джаза – Бибоп. Создателями стали молодые музыканты, воспитанные на свинге, которые обладали достаточно высоким исполнительским уровнем. Мелодика, метроритмика, гармония достаточно усложнились. Появилось широкое использование альтерированных аккордов и использование хроматизмов в импровизациях и мелодическом построении темы. Из-за увелечения количества звуков в аккорде (использование нонаккордов с повышенной или пониженной ноной, повышенной IV (пониженной V) ступени, добавление тонов (ундецимы, терцдецимы) расширились и ладовые отношения. Произошла замена аккорда или аккордовой последовательности родственными по гармонии, например - после G7 в тональности до мажор может идти вместо C - его замена - Em7, Em7-5, или F# m7-5.

В качестве основы для импровизации джазмены используют гармонические схемы джазовых стандартов. Джазовый стандарт - 32-тактовое музыкальное построение, представляющее собой мелодию с гармонизацией. Состоит 8 тактов (aaba), что составляет квадрат, или хорус (chorus).

С появлением бибоба наибольшие изменения произошли в области ритмики. С целью подчеркнуть виртуозность музыкантов, эталоном исполнения в бибопе стала игра в очень быстрых темпах. Если музыканты свинга предпочитали средний темп от 100 до 200 ударов метронома в минуту, то боперы часто играли в темпах свыше 300 ударов в минуту. Однако, когда они играли баллады, темп замедлялся до 100 и даже 80 ударов в минуту [10, с. 248].

Главный принцип джаза в области метроритмики - опора на первую и третью доли. Музыканты бибоба ввели перемещение акцентов на вторую и

четвертую. Этот прием также часто использовали барабанщики, противопоставляя свой ритм основному метру. На вторую и четвертую доли начинались и заканчивались музыкальные фразы, на них же приходилась кульминация.

Ансамбль бибопа состоял из 4-9 человек и назывался "комбо" (от слова "combination"). Прежней осталась ритм-группа и исполнение духовыми (труба, саксофон) сольных партий. Полноправными солистами ансамбля стали фортепиано, ударные и контрабас, исполняющие несколько квадратов сольной импровизации. Из-за быстрых темпов стало невозможным фортепианное сопровождение, когда подчеркивается каждый аккорд. Пианисты стали просто помогать солисту отдельными аккордами.

Благодаря бибопу произошло преобразование не только инструментального, но и вокального джаза. Вокалистам - боперам пришлось, в некотором роде, отказаться от демонстрации вокальной природы, они были вынуждены осваивать инструментальную технику.

В композиции «Oop-Pop-A-Da», посредством скэта, автор - вокалист Бабс Гонзалес с Д. Гиллеспи, исполняют тему в унисон, а затем по очереди импровизируют голосом (запись концерта «Diz'n Bird at Carnegie Hall», 1947 г.).

Скэт-импровизация составляет основную часть вокального исполнения бибопа, и вокалист, импровизируя, руководствуется теми же принципами, что и бопер-инструменталист.

Бибоп достаточно сложный вид вокального исполнительства, поэтому он стал доступен немногим вокалистам. Одними из первых решились исполнять новую музыку Элла Фитцджеральд и Сара Воан. В энциклопедии «All Music Guide to Jazz» они были отмечены как два главных новатора в сфере женского джазового вокала. Э. Фитцджеральд говорила, что в своем подходе к импровизации она лишь пытается повторить голосом то, что слышит в игре духовых инструментов биг-бэнда. Особенно популярны исполненные ею в боп-манере композиции «Oh, Lady be Good!» и «How High

the Moon». Среди других вокалистов можно выделить имена Аниты О'Дэй, Бэтти Картер, Эдди Джефферсона, Кинга Плэжюра, стоявших у истоков формирования вокального бибоба и развивавших его традиции.

JazzProgressive (прогрессивный джаз)- оркестровый стиль. Прогрессив можно назвать расширением рамок джаза (оркестра, аранжировок, форм и т.п.). Это направление одно из первых в современном джазе, возникшее в 1940-х г.

Это уже концертная (а не танцевальная) фаза развития классического свинга в контакте с тональными и гармоническими новшествами европейской музыки нашего времени [7, с. 43].

Cool Jazz - «холодный» джаз. Направление, возникшее в конце 40-х гг. Этот стиль получил название после выхода альбома Майлза Дэвиса “Birth of the cool” в конце 1949 года.

В этом музыкальном направлении играли в основном боперы. Для этого стиля была характерна лиричность, мелодичность, отсутствие напора и тонкая импровизация, в отличии от агрессивного раннего джаза. Этому стилю характерно: умеренная звучность, прозрачность красок и отсутствие резких динамических контрастов.

Характерными исполнителями Cool Jazz были такие музыканты, как Майлз Дэвис, Ли Кониц, Билли Эванс, квинтет Джорджа Ширинга. Одними из наиболее ярких композиций являются “Take Five” Пола Дэзмонта, “Me Funny Valentine” Джеппи Маллигена, Round Midnight в исполнении Майлза Дэвиса.

В конце 50-х гг. появился популярный жанр - «**Soul**» (англ. soul – душа). Отличают несколько направлений в музыке Soul: «мемфисский», «детройтский», а также «белый» Soul, присущий в основном музыкантам из Европы [10].

Отличительной чертой стиля было то, что полностью исключались биг-бэнды, а музыканты составляли трио или квартеты. Этот вариант джаза не является аналогом музыки в стиле soul, которая появится десятилетия спустя.

Популярные вокальные исполнители – Арета Френслин, Клаудиа Элиаза, Фрэнк Синатра, Отис Реддинг, Джеймс Браун, Стиви Уандер, Sade [30]. Великие инструменталисты стиля Soul: Джимми Макгрифф, Чарльз Эрланд, Дональд Паттерсон.

Mainstream (буквально – главное течение) - определенный период свинга, в котором исполнители продолжали традиции негритянского джаза, вводя элементы импровизации.

Для Mainstream характерна простая, но выразительная мелодическая линия, традиционная гармония и четкий ритм с ярко выраженным драйвом.

Популярные исполнители: Бен Уэбстер, Джин Крупа, Коулмен Хокинс, а также руководители биг-бендов Дюк Эллингтон и Бенни Гудмен [9]. Вокал: Билли Холидэй.

Hard Bop (твердый, жесткий боп), стиль современного джаза, возникший в 50-е годы XX века.

Для данного стиля характерна жестко акцентированная ритмика сопровождения, упрощение музыкального языка, преобладание блюзовых элементов в гармонии и интонировании.

Основные представители хард-бопа в большинстве своем негритянские музыканты: Джон Колтрейн, Сони Роллинс, Хенк Мобли, Макс Роуч.

Ладовый (модальный) джаз появился в конце 1950-х, когда трубач Майлз Дэвис и тенор-саксофонист Джон Колтрейн для формирования мелодий заменили аккорды на специфические лады. В результате, форма джаза стала гармонически более статичной и была построена исключительно на мелодии. Но отступление от заданной тональности и постоянная смена темпов от медленного к быстрому, придавало музыке ощущение напряженности и непостоянный, извилистый характер.

Наиболее известны пьесы из репертуара Майлза Дэвиса «Milestones», «So What» и «Flamenco Sketches», а также «My Favorite Things» и «Impressions» Джона Колтрэйна. [31].

В конце 1960-х годов, на основе джаз-рока и смешения европейской академической музыки с неевропейским фольклором, родилось новое стилевое направление **Fusion** (буквально – сплав, слияние).

Такие музыканты, как Ларри Кориэлл, Тони Уильямс, Майлз Дэвис, использовали в своих композициях электрогитару, бас-гитару, электрофортепиано, что привело к возникновению электронной музыки и рок-ритмов, заменив свинговый бит, на котором «стоял» джаз. Позже Херби Хэнкок и Чик Кория стали применять синтезаторы.

Smooth jazz — жанр, который появился в США на рубеже 60-70-х годов XX века. Мягкий, легкий, приглаженный джаз зародился под влиянием фанка, ритм-энд-блюза, рок и поп музыки. Еще одно название стиля — *contemporary jazz* (современный), ясно указывает на то, что и в наше время эта музыка весьма востребована. Начало направлению положил Куинси Джонс, который хотел слить воедино виртуозность и импровизацию традиционного jazz с электронной ритмикой и популярными мелодиями. Инструмент, который стал тесно связан с *soft jazz* — саксофон. Наиболее характерным примером стиля можно считать композицию из 70-х «Tell Me a Bedtime Story» (Куинси Джонс) и «Between the Sheets» (Fourplay, 90-е годы).

Считается, что наибольшее влияние на *soft jazz* оказал стиль фьюжн, что явно прослеживается в отсутствии сольных партий и длительных импровизаций. Для направления характерно слаженное звучание коллектива в целом, а не отдельных инструментов. В группы, исполняющие мягкий джаз, обычно входят альт, синтезатор, гитара, сопрано-саксофон, ударные, бас-гитара. К ярким представителям стиля можно отнести таких исполнителей, как Крис Ботти, Ди Ди Бриджуотер, Эл Джарро, Дайана Кролл, Брэдли Лайтон, Ларри Карлтон, Стенли Кларк, Эл Ди Меола, Боб Джеймс, Ли Ритенур, Дейв Грузин.

Smooth в 90-е годы стал популярен в качестве фоновой музыки для разнообразных помещений, от ресторанов до торговых и офисных центров. Это привело к массовому тиражированию шаблонных треков. Сегодня

мягкий джаз — чувственная музыка для радиоэфиров, рассчитанная на взрослых слушателей.

Ознакомившись с понятием «джаз» и его историей, мы можем сделать вывод о том, что джаз - явление уникальное. С одной стороны, в нем много от народной музыки американских негров, уходящей в стихию африканских ритмов; с другой — много от духовной и светской музыки Европы. Джаз имеет массу разновидностей и давно уже стал интернациональной музыкой, способной отражать в разных сходные чувства и настроения.

1.2. Стилистические особенности джазового вокала

В данном параграфе мы рассмотрим особенности джазовой стилистики, представим анализ основных вокально-джазовых приемов, используемых в джазовом исполнительстве.

Для джазового вокала характерно расширение средств выразительности, в отличие от традиционной европейской музыки. Это проявляется в использовании: характерного тембра, различных способов интонирования (даже применение носовых и гортанных звуков, шепота или резкого форсирования нот); специальных вокально-джазовых приемов. Немаловажно ощущение джазового ритма, развитие звуковысотного и гармонического слуха, а также знание джазовой стилистики в целом [6].

В джазовом вокале нет деления голосов по тембрально-тесситурным характеристикам. Не обязательно и наличие большого диапазона. Например, у Эллы Фитцджеральд диапазон более двух, а у Билли Холидей — октава. Признания в джазе добились певицы как с низкими бархатистыми голосами, так и со светлыми высокими, как например вокалистка «Real Group» Барбара Стрейзанд. Больше значение скорее отводится наличию специфического «джазового тембра». Также и сила голоса не играет важную роль для джазовых вокалистов, благодаря микрофонному пению.

Контрастность звучания голоса в разных регистрах является дополнительной краской джазового вокала. В низкой тесситуре приветствуется глухое и грубое грудное звучание, а в среднем и верхнем регистрах допускаются горловые призвуки, фальцет. Частая смена техники звукообразования, даже в пределах одной фразы, является одной из основных сложностей пения в джазовой манере.

Джазовое пение открытое и свободное. Это объясняется, скорее всего, открытым звучанием родной для джаза английской речи и особенностями голосового аппарата певцов-афроамериканцев.

«Парадоксальный саунд»

Джазовым исполнителям характерны такие голосовые черты, как: хрипотца, сипение, частичное несмыкание связок, несглаженность регистров, горловое и носовое звучание, отсутствие кантилены, неестественная преувеличенная вибрация. Пение с хрипом как у Луи Армстронга, подвывающий звук, как у Хаулин Вульфа, или гнусавый звук как у Джерри Ли Хукера.

За счет того, что в джазе очень агрессивный бэк-граунд, чистый вокал на таком фоне может потеряться. Поэтому джазовому вокалисту важно найти свое неповторимое звучание голоса, которое отражает его характер и индивидуальность.

Дайана Ривз считала, что необходимо знать историю той музыки, которой ты хочешь заниматься и важно слушать записи великих певцов. Но при этом стремиться к поиску собственной интерпретации.

Певица сама прошла период ученичества. В молодости она обнаружила, что ее голос по диапазону и возможностям напоминает голос Сары Вонн, и начала петь многие вещи именно так, как их, возможно, спела бы Сара. Потом Дайана практически перестала слушать ее записи. Певица хотела найти свой собственный голос, хотела петь то, что я действительно понимала и принимала как свое, личное.

Джазовый ритм

Характерными чертами музыкального языка джаза изначально стали импровизация, изощрённый ритм, основанный на синкопированных фигурах, и уникальный комплекс приёмов исполнения ритмической фактуры - свинг. Энергия свинга создается с помощью фразировки «офф-бит», пришедшей из блюза. Свинг получается из взаимодействия двух линий: мелодической – «бит» и пульса аккомпанемента – «граунд-бит». Сильные доли граунд-бита «выдавливают» ноты мелодической линии в междолевое пространство. В результате появляются синкопы и фразировка «офф-бит» (дословно «между долей») «Свингование - определенное ощущение времени в джазе, где мы имеем дело не только с исполнением нужной ноты в конкретное время, но и с тем, как это время переживается и заполняется между звуками» [9, с. 14].

Свинг трактует четырехдольный метр специфическим образом. Сильные доли становятся-слабыми, слабые-сильными. Запись мелодии ровными восьмыми не означает, что они будут так исполняться. Первая восьмая занимает две трети битового отрезка, а вторая - всего лишь одну треть. Так называют свинговые восьмые. Более подробно ознакомится с метрической пульсацией свинга можно в источнике [28].

Фундаментальный временной прием «свинг» немислим без импульсивно-строгого темпа и возникает только при таком условии.

По сути Swing – это использование триолей. Таким образом, чтобы каждая из трех нот, ударов, трех долей игрались третья и первая, а между ними вторая доля являлась паузой [31].

Таким образом, получается, что первая доля длится больше, после чего следует вторая, которая в два раза короче, при этом создается эффект «раскачивания». Создается психоэнергетическое, импульсивное состояние у исполнителя – устремление движения вперед (эффект ускорения темпа, но этого не происходит) [18].

Слово «Свинг» (как утверждают историки джаза) вошло в употребление с появлением композиции Дюка Эллингтона «It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing» (1932) [29].

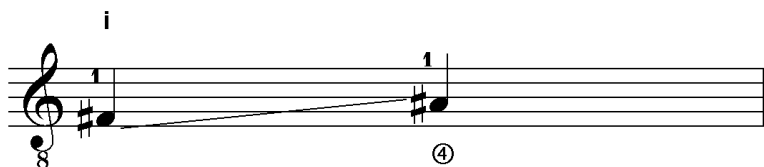
Очень редко у новичка, взявшегося играть или петь джаз, присутствует не то что идеальное свингование, но и интуитивное к нему чутье. Если это чутье есть, то оно будет развиваться благодаря погружению в джазовую музыку. Но это бывает редко, поэтому занятия джазовой ритмикой – неотъемлемая составляющая подготовки любого джазового музыканта [14].

Вокально-джазовые приемы

Блюзовое интонирование (англ. blue notes-блюзовые ноты) - специфическое интонирование некоторых ступеней лада (3,7,5 ступеней). Джазмены интонируют мелодию чуть ниже (4-5 центов), чем на фортепиано, то есть в темперированном строе[26]. Джазовый вокал до сих пор неразрывно связан с блюзом, который проходит через всю историю джаза.

Бендинг (англ. bend-сгибаться) – В инструментальном исполнении - звуковысотная подтяжка к ноте. В вокале-“подъезд” к ноте, портаменто от одного звука к другому, выполненным в узком звуковысотном диапазоне (тон, полутон).

Drift или глиссандо (итал. glissando-скользить) - равномерное скольжение от одного звука к другому [9].



Пассажи Running (подобие классических мелизмов)

Это фразы, которыми заполняются длинные ноты и паузы, служат для особой выразительности. Как правило начинаются с форшлаговой ноты и на протяжении всего пассажа пограничные ноты форшлагоются.

В основе всех пассажей runs лежит мажорная или минорная пентатоника.

Мажорная пентатоника



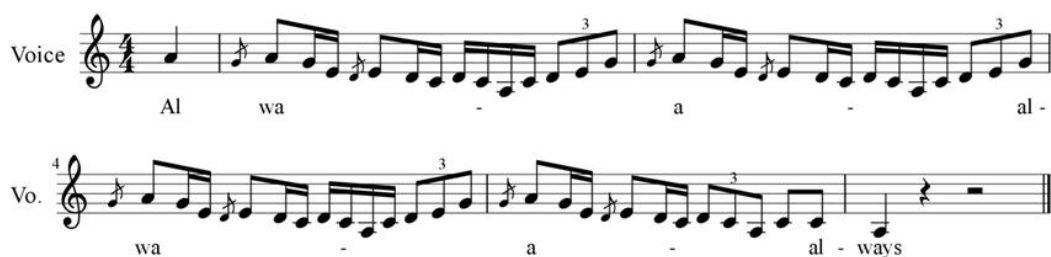
Минорная пентатоника



Блюзовая пентатоника



Stevie Wonder «As»



Форшлаг - вспомогательный звук или несколько звуков перед основным, украшаемым звуком. Пример в источнике [9, с.37].

Полутоновый форшлаг сверху или снизу. Прием был позаимствован из блюза, которому характерны фортепианные форшлаки и гитарные подтяжки.

Субтон (subtone) – вокальный прием грудного регистра.

Продуцирование звука, при котором только часть дыхательной струи превращается в отрезонированный звук. Субтон и придыхание - это разные приемы, не стоит их путать. При придыхательной атаке, выдох начинается раньше смыкания голосовых складок. Технически, субтон-контролируемое

несмыкание связок, управляемое мышцами. Умелый вокалист может свободно переходить с субтона на плотный звук и обратно. Этот прием не вызывает сложностей, если петь на опоре.

В противном случае, можно навредить связкам, ведь голос мы выводим в активный режим с сильным давлением воздуха, а связки смыкаются не до конца и работают в напряженном состоянии, так как не эластичны при этом.

Использование субтона придает голосу мягкость, интимность.

Преимуществом субтона является то, что им можно петь довольно высокие ноты без вреда для связок. Ярким представителем субтонового пения можно назвать Sade.

Rattle (или growl *англ.* – хриплое рычание) - специфический прием, применяемый в эстрадных и джазовых направлениях музыки. Наиболее выразительным этот прием проявляется на отдельных звуках или коротких интонациях. Луи Армстронг и Элла Фитцджеральд чаще всех использовали граул в джазовом вокале.

Вибрато (*лат.* vibrato колебание) с физиологической точки зрения является проявлением защитной функции гортани от голосового утомления. Природное и стилевое вибрато развивается в процессе занятий вокалом и является неотъемлемым качеством поставленного певческого голоса.

Филировка (*франц.* filer un son- тянуть звук) – динамическое изменение звука на выдержанном тоне одной высоты. Владение данным приемом - показатель свободного владения вокальной техникой.

Рэй Чарльз часто использует филировку в песне «Let's Go Get Stoned».

Драйв - прием расщепления. Подвидами драйва считаются гроулинг, рев, хриплый голос.

Шаутинг, или шаут-стиль (shout - крик) – вокальный прием с использованием различных элементов речевого интонирования (шепот, стон, крик, фальцет и т. п.)

Фальцетное пение - вокальный прием головного регистра. Безопорное звучание с большим количеством воздуха. Для придания динамичности

фразе и тембровой контрастности, фальцет часто комбинируют с «придавленным» гортанным звуком.

Носовые призвуки (гнузавое звучание) часто применяется в качестве имитации некоторых инструментов.

Для выразительности звучания и придания особого характера фразе в джазовом вокале часто применяются «шаутс» и «холлерс» эффекты (омузыкаленные выкрики), хмык, плач, стоны [12, с. 7].

Йодль. Заключается в резком переходе с грудного голоса на фальцет или часто называемое понятие «игра регистрами». Фальцет используется как украшение.

Компрессированный голос. Прием слегка «прикрытого» звукоизвлечения слишком открытых или звенящих нот для создания определенного эффекта (нежности, отдаленности, мистики и т.п.). С помощью этого приема можно передать определенный характер звучания, задать нужную динамику.

Скэт - это вокальная импровизация, основанная на тех же законах, что и импровизация инструменталиста, где вместо слов исполнитель поет отдельные слоги. Чтобы овладеть этим приемом нужно слушать не только классических джазовых певцов, но и инструментальных исполнителей.

Однажды во время записи Луи Армстронг забыл слова и начал петь импровизацию на слоги. Так прозвучал первый скэт. Но Луи Армстронг редко использовал этот прием. Небывалых высот в этом направлении достигли Элла Фицджеральд и Сара Вон. Их уникальные голоса не уступали по звучанию саксофонистам и трубачам. Певицы изобрели скэт-язык, который стал общим для всех джазовых исполнителей. Тем не менее, скэты исполнителей индивидуальны и должны отличаться друг от друга, как и сами исполнители. Также среди скэт исполнителей можно выделить: Лео Уотсон (Leo Watson), Сестры Босвелл (The Boswell Sisters), Братья Миллс (The Mill Brothers), Кинг Плежэ (King Pleasure), Анита О'Дэй (Anita O'Day), Лэмберт, Хэндрикс и Росс (Lambert, Hendricks and Ross), Эдди Джефферсон

(Eddie Jefferson), Мэл Торме (Mel Tormé), Марк Мерфи (Mark Murphy), Бетти Картер (Betty Carter), Джанет Лосон (Janet Lawson), Шейла Джордан (Sheila Jordan), Эл Джерро (Al Jarreau), Урсула Дудзяк (Urszula Dudziak), Ди Ди Бриджуотер (Dee Dee Bridgewater). Слоги в скэте – это спонтанное музыкальное выражение, они не должны находиться в центре вокальной импровизации. Однако же, это должно быть определенное сочетание слогов, которые начинающему скэт вокалисту необходимо выучить, прежде чем у него родится своя интерпретация скэт импровизации [6]. «Свой» язык скэта всегда индивидуален, но это не означает, что нужно начинать изобретать собственный скэт на начальном этапе [24].

Тема джазового стандарта, изначально написанная для инструмента и не имеет текста, может также быть исполнена скэтом [3].

Яркими представителями такого исполнения является Бобби Макферрин, Aziza Mustafa Zade.

В работе над техникой скэта также можно использовать вокализы из сборника Абта, пропевая мелодии скэтом [2].

В произношении и в выборе слогов необходимо опираться на фонетическую базу английского языка; использовать губные и переднеязычные согласные, чередуя их; можно представить, с какой артикуляцией сыграл бы ваше соло инструменталист и использовать закрытые и открытые слоги. Закрытый слог заканчивается на согласную, открытый – на гласную.

«Чужой» хороший скэт невозможно «снять один в один». Поэтому, для того чтобы добиться индивидуальности в звучании скэта, нельзя использовать транслитерацию на русский язык. Скэт типа «дап-дуп-шу-руп» можно будет не только снять, но и спародировать [4].

1.3. Характеристика технических и стилевых приемов на примере выдающихся джазовых вокалистов XX века

Джаз характерен появлением и развитием роли инструментов. Практически новая стилистика дала толчок к дальнейшему совершенствованию инструментов. Первый джазовый инструмент - человеческий голос, важнейший инструмент во всей истории музыки. Каждому этапу муз культуры соответствует тип вокальной музыки [11, с. 17].

Блюзовое пение хотя и кажется технически ограниченным искусством, однако требует артистизма и зависит от возможностей, заложенных исполнителем. Невозможно скопировать исполнительское искусство Лероя Керра оперными вокалистами. Мы отделяем уровень исполнительства «классического» стиля блюзового пения Ма Рейни, Бесси Смит, Клары Смит от любительского класса исполнительниц блюзов. Так, Бесси Смит поет совершенно точно, соблюдая высоту тона, когда она хочет этого. Опевания блюзовых нот использовались певицей абсолютно подконтрольно и предельно артистично. Роль «блю-ноутс» заключалось в усилении связи между поэтическим текстом и музыкой, что и предавало определенным словам особую остроту и сходство с речью [11, с. 25].

С появлением популярных песен, исполняемых вокалистами джаза, голос приобретает новую роль. В пении Л. Армстронга и Т.Ф. Уоллера часто намеренная грубость подается как язвительный комментарий, жаргон [11, с. 26].

В исполнении джазовых стандартов певицы Эллы Фитцджеральд есть характерные особенности, которые отличают ее от других исполнителей того времени. Прежде всего, это исключительное чувство ритма. Ее пение в манере скэт, которое требовало высокой степени импровизации приводило в восторг многих джазовых инструменталистов, отмечающих необычайное техническое совершенство.

Пьеса Smooth Sailing. Смотреть ноты в Приложении № 1.

Музыкальный образ, созданный Эллой Фитцджеральд связан с началом эпохи свинговых биг-бэндов.

Всю песню она поет в инструментальной манере и создает

кульминацию в 5 цифре с помощью рок-н-рольного рифа.



И если в первых квадратах ее рифы основаны на кантри пентатонике



И блюз пентатонике, то в следующих квадратах появляются хроматические боп-фразы:



У Эллы есть собственные лики (фразы, которые она сочинила и часто применяет в своих импровизациях, -это ход из моделирующей вставки В



и фраза из квадрата 6



Но при всей похожести ее фраз на фразы инструменталистов боперов, она смогла изобрести вокальный вариант джазовых мелодических линий.

Элле Фитцджеральд в вокальном исполнении характерно:

1) Использование свинговой артикуляции, в которых восьмые артикулируются с триольной пульсацией, жесткими, губными согласными «П» и «Д» (pa-di-da-di-da)

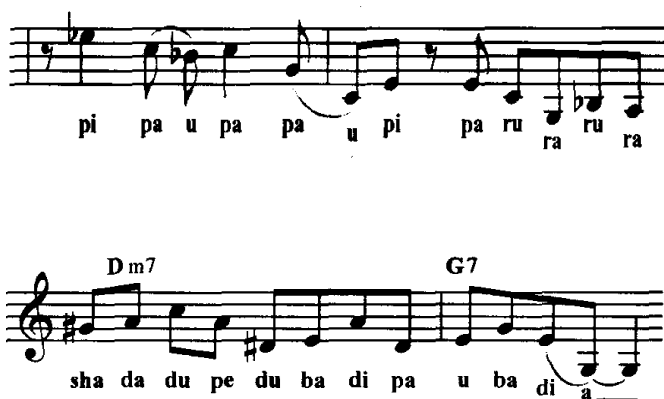
2) Применение свинговой интонации, мелодическая линия в которой, основывается на кантри пентатонике, а фразы имеют рифовую основу. Именно рифы создают «рифовую раскачку».

3) Свинговые фразы состоят из четвертей и восьмых. Чаще всего это рифмовые фразы с динамическим акцентом “офф-бит” на слогах «du-bar» с ярко выраженной раскачкой.



4) У Фитцджеральд тяжелый биг-саунд с элементами «шаут-пения», с хриплыми «дерти-тонами».

5) Певица простые аккорды опевала пентатоникой и вводными нотами.



Песня “Every time we say goodbye». Смотреть ноты в Приложении №2.

Пример № 1: в тактах 9,10,11 - небольшое портаменто на слогах «we», «say», «bay» создает эффект печали, которая заполняет всю фактуру песни.

Пример № 2: в тактах 17 и 18 в строчке «think so little of me» Элла создает такое же настроение, специально подчеркивая красивый меланхоличный переход песни в ми-бемоль минор.

Элла Фитцджеральд обычно очень сдержанно использует портаменто с возрастающей выразительностью.

Пример № 3: в строчке “Every time we say goodbye” (33-35 такты) на последнем слове она скользит от си-бемоль (тоники) к до и затем возвращается к тональности си-бемоль мажор с секундовым форшлагом.

Создается эффект небольшой запаздывающей вибрации перед финальным признанием, что фраза закончена. Это очень утонченное окрашивание слова. Также самая фразировка повторяется похоже на той же самой фразе в тактах 47, 50-51. Исполняя данное произведение Элла Фитцджеральд использует очень мягкое проникновенное грудное звучание. Положение гортани здесь естественное, в речевой позиции с обязательным наличием зевка, чтобы придать звуку округлость и объем.

Необходимо также удерживать близкий, но объемный звук не переходящий на крики при движении по нотам вверх. Пение legato, ровность и мягкость дыхания, ритмическая свобода, блюзовое интонирование - все эти приемы использует Элла в исполнении данной темы. Где-то исполнительница «въезжает» в звук, где-то как-бы «поднывает», где-то «пробегают по верхушкам», а зачастую скользит от звука к звуку, используя портаменто и сопровождая этот прием контролируемым понижением тона голоса. Запоминает и необычное вибрато Эллы: начала она берет звук ровно, а затем включает легкое вибрато.

Проанализируем скэт-соло на знаменитую композицию Джорджа Ширинга «Lullaby of Burland» в исполнении еще одной из основоположниц инструментального пения Сары Вон. (Смотреть ноты в Приложении №3). Певица обладала диапазоном в три октавы и считалась самой лучшей вокалисткой периода бибопа. В этой композиции Сара поет соло по 4 такта, чередуя свои отрывки с флейтой, саксофоном и трубой. Это очень наглядно позволяет сравнить два типа мышления - вокального и инструментального.

Для Вон характерна боп-артикуляция, в ней фразы, состоящие из цепочек восьмых, исполняются ровно и артикулируются мягкими и шипящими согласными «ш», «б» (Shu-be-du-bi).

Мелодическая линия основывается на высоких ступенях аккорда, насыщена хроматизмами и орнаментикой:



Боб-фразы - это цепочки восьмых:



фразы с орнаментикой, мордентами и форшлагами:



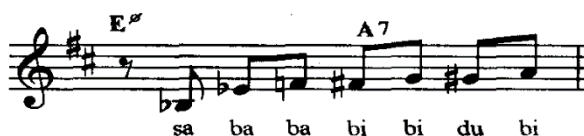
У Сары более легкий саунд, который имеет мягкую артикуляцию:



Гармония с альтернативными ступенями



и с применением тритоновой замены (A7 заменяется Ab7)



В исполнении певицы следует обратить внимание на:

- 1) интонационную отточенность фраз шириной в две октавы;
- 2) большое количество мордентов и форшлагов;
- 3) гармоническое мышление Сары Вон, которое характерно инструменталистам;

- 4) частое применение альтераций и тритоновых замен;

Музыкальный образ Сары Вон связан с тихими мирами кул-джаза.

Рассмотрим примеры пассажей running взятые из песни Yolanda Adams «Still I Rise».



Ноты в музыке соул часто берутся с полутоновым форшлагом сверху или снизу. В песне «Georgia On My Mind» Рэй Чарльз очень часто использует этот прием. Певец соул музыки чередует форшлагированные ноты с прямыми и это прием не стоит путать со взятием ноты «с подъездом», что свойственно вокалистом с плавающей интонацией. Наиболее часто данный прием используют соул исполнители Etta James, Whitney Houston, Stevie Wonder.

Если исполнить песню «All in Love is Fair» Stevie Wonder прямыми нотами, то по стилю получится патристическое произведение.

Прием «тремоло» (йодль) широко используется джазовыми исполнителями. Примеры исполнения этого приема можно найти в песне Рэя Чарльза «Let's Go Get Stoned», Yolanda Adams «Never Give Up».

Влияние Лео Уотсона в джазовой музыке очень значимо, хоть он и не был особо знаменит. Уотсон (1898-1950) был современником Армстронга. Уотсон обладал впечатляющим вокальным диапазоном. И хотя он мог петь фальцетом и беспрепятственно переходить к другим регистрам, Уотсон часто выбирал колеблющиеся переходы для юмористического эффекта. Если Армстронг мог пропеть целый куплет в инструментальном стиле, то Уотсон повсюду вставлял бессмысленные слоги, звуковые эффекты, юмористические фразы, подражал инструментам и цитировал популярные песни. Иногда, исполняя песню, он на ходу придумывал контрмелодию в то время, как один из музыкантов играл мотив. Голос Уотсона становился

особой чертой песни при аранжировке. В песне "Jada", одной из немногих доступных записей, он добавил звучащий как труба рифф в качестве собственной инструментальной вставки. Его сольный рефрен в "Jada" едва ли поддается описанию: открывающая строка неожиданно завершается нецензурным ругательством, затем идет еще один рифф, а после – цитата из "Jingle Bells." Второй рефрен включает в себя стаккато-ритмы. Уотсон исполняет песни, подобные "Jada", в духе эры свинга. Однако, когда он энергично брался за исполнение аккордов в песне "Night and Day," переименованной в "Tight and Gay, " он включил в нее элементы бопа и несколько украсил песню. Его юмористическое исполнение было насыщено тем же чувством беспечной абсурдности, которое позже было вновь представлено Були «Слим» Гейллардом [6].

Выводы по первой главе

Таким образом, ознакомившись с джазовой музыкой XX века, рассмотрев ее стилистические особенности и проанализировав основные джазовые приемы на примере джазовых исполнителей, мы можем сделать вывод о том, что: современное эстрадное исполнительство требует от вокалиста применения не только базовых навыков пения. Для того, чтобы быть интересным слушателю, необходимо: иметь характерный вокальный тембр; владеть различными приемами и техниками джазового вокала; знание истории джазовой музыки и различных джазовых стилей; знать специфику и особенности джазового вокала. Джаз занимает особое место в музыкальной культуре и с помощью джазовых стилистических приемов можно значительно поднять вокальный уровень у эстрадного исполнителя.

Таким образом, можно выделить некоторые особенности джазового вокального исполнительства:

- 1) Расширение средств выразительности, с помощью вокально-джазовых приемов;

- 2) Использование характерного тембра, различных способов интонирования;
- 3) Ощущение джазового ритма, развитие звуковысотного и гармонического слуха, а также знание джазовой стилистики в целом.
- 4) Важно, как можно ярче в своем пении передать специфику джаза.

Очень редко у новичка, взявшегося петь джаз, присутствуют эти навыки, но они непременно будут развиваться благодаря погружению в джазовую музыку и выполнению специально подобранных упражнений.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ ДЖАЗОВЫХ ПРИЕМОВ У ЭСТРАДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Во второй главе описываются организационные и содержательные основы опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

2.1. Диагностика уровня сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей

Нами была проведена опытно-поисковая работа с целью анализа и обобщения результатов динамики процесса формирования джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

Опытно-поисковая работа включала в себя этап начальной и итоговой диагностики и формирующий этап.

Все этапы опытно-поисковой работы осуществлялись в период с сентября 2017 года по май 2018 года в группе учеников, занимающихся эстрадным вокалом, в составе 15 человек. Работа проводилась на базе БМБУ ДО ДШИ пос. Монетного.

Задачи диагностирующего этапа:

- 1) Определение показателей и критериев уровня сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей;
- 2) Анализ и разработка упражнений для определения уровня сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей.
- 3) Определение исходного уровня владения джазовыми приемами у эстрадных исполнителей.

Второй этап опытно-поисковой работы заключался в проведении комплекса упражнений, способствующих формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей. Этап проводился с теми же группой учащихся.

Третий этап – итоговая диагностика сформированности джазовых приемов.

В его задачи входило:

1) Выявить эффективность применяемой системы упражнений.

Произвести качественный и количественный анализ результатов.

Критерии и показатели уровня сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

Критерии	Показатели
Владение вокально-джазовыми приемами	Владение приемами: -пассажи Running -rattle -форшлаг - субтон -бендинг -портаменто -вибрато -орнаментика -граул -йодль
Владение джазовой ритмикой	Умение просчитать триоль Умение «свинговать»
Владение техникой скэт	- Использование скэт-слов - четкость дикции - фразировка

В ходе исследования использовались методы:

-теоретические (изучение и анализ психолого-педагогической и научно-методической литературы по проблеме исследования,

количественный и качественный анализ результатов опытно-поисковой работы);

-эмпирические (педагогическое наблюдение, опытно-поисковая работа).

Опираясь на работы А.В. Карягиной, В. Ровнер, можно определить следующие критерии и показатели для оценки сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей (см. Таблицу №1):

1. Владение вокально-джазовыми приемами можно оценить по следующим показателям:

- владение приемом «субтон»
- владение приемом «бендинг»
- владение приемом «портаменто»
- владение приемом «филировка»
- владение приемом «вибрато»
- владение приемом «граул»
- владение приемом «йодль»
- владение пассаж Running
- владение приемом rattle
- владение приемом «форшлаг»

Можно выделить три уровня оценки данного критерия:

- Высокий уровень - учащийся свободно владеет вокально-джазовыми приемами.
- Средний уровень - учащийся недостаточно свободно владеет вокально-джазовыми приемами.
- Низкий уровень - учащийся не владеет вокально-джазовыми приемами.

2. Владение техникой скэт можно оценить по показателям:

- использование скэт-слов
- четкость дикции
- фразировка

- ритмика
- мелодика

Выделим три уровня оценки данного критерия:

- Высокий уровень – учащийся отлично владеет техникой скэт: использует скэт-слоги, владеет фразировкой, имеет хорошую дикцию, скэт-импровизация имеет интересную мелодическую линию.
- Средний уровень - учащийся недостаточно свободно владеет техникой скэт: использует однообразные скэт-слоги, владеет фразировкой, имеет хорошую дикцию, скэт-импровизация имеет интересную мелодическую линию.
- Низкий уровень - учащийся не владеет техникой скэт.

3. Владение джазовой ритмикой определяется посредством следующих показателей:

- умение просчитывать триоль
- умение «свинговать»

Данных критерий оценивался с учетом трех уровней:

- Высокий уровень. Учащийся свободно владеет триольной пульсацией, умеет просчитывать различные ритмические рисунки. Умеет «свинговать».
- Средний уровень. У учащегося недостаточно развито владение триольной пульсацией, умеет просчитывать только не сложные ритмический рисунки.
- Низкий уровень. У учащегося данного уровня навыки владения триольной пульсацией развиты слабо, не получается свинговать.

Для выявления сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей использовались следующие методы:

- наблюдение за учащимися, задания, направленные на выявление уровня сформированности джазовых приемов, метод анализа музыкальных произведений.

Диагностическое исследование у учащихся проводилось в индивидуальной форме. За выполненное задание на высоком уровне ученик получал 3 балла, на среднем уровне – 2 балла, на низком – 1 балл. Все результаты фиксировались.

Задание №1

Учащимся было рассказано об основных вокально-джазовых приемах и предлагалось прослушать знаменитый джазовый стандарт «At Last» в исполнении Etta James, Ella Fitzgerald, Aretha Franklin, Edsilia Rombley.

Задание: определить какие именно приемы используют исполнительницы и под аккомпанемент пропеть на любые фонемы первую часть из темы «The girl from iranema», каждые 2 квадрата двигаясь вверх по полутонам и используя разные вокально-джазовые приемы. По практическим рекомендациям Натальи Ахмедовой.

Результаты по критерию уровня владения вокально-джазовыми приемами

Таблица №1

Уровни	Критерий	
	Владение вокально-джазовыми приемами	
	Количество человек	%
Низкий	7	46,6
Средний	5	33,3
Высокий	3	20
Всего	15	100

В таблице видно, что большая часть учеников слабо владеет вокально-джазовыми приемами, а некоторые не владеют совсем. Итоги выполненного задания смотреть в Приложении № 4.

Задание №2

Задание на определение уровня владения техникой «скэт».

Учащимся предлагалось дома прослушать произведение «Lullaby of Birdland» в исполнении Dianne Reeves и обратить внимание на скэт-слоги в импровизационной части, а также на фонетические особенности произношения. Под минус песни в исполнении любого певца придумать свою скэт-импровизацию и показать на следующем занятии.

Итоги выполненного задания смотреть в Приложении № 5.

Результаты по выявлению уровня владения техникой скэта

Таблица №2

Уровни	Критерий	
	Владение техникой скэта	
	Количество человек	%
Низкий	10	66,6
Средний	5	33,3
Высокий	0	0
Всего	15	100

Проанализировав полученные результаты, можно заметить, что большинство учеников не справились с заданием. Причинами тому является слабая фонетическая база, плохая артикуляция, использование однообразных скэт-слов.

Задание № 3

Для выявления уровня владения джазовой ритмикой, мы использовали следующее задание:

С учениками разбирается особенность триольной пульсации и предлагается простучать триольный Shaffle Etude из книги Олега Степурко «Скэт-импровизация». Смотреть Приложение № 7.

С итогами выполненного задания каждого ученика можно ознакомиться в **Приложении № 6.**

Результаты по критерию уровня владения джазовой ритмикой приведены в таблице № 3.

Результаты по выявлению уровня владения джазовой ритмикой

Таблица № 3

Уровни	Критерий	
	Владение джазовой ритмикой	
	Количество человек	%
Низкий	4	26,6
Средний	8	53,3
Высокий	3	20
Всего	15	100

Из результатов таблицы видно, что большая часть учеников знакомы с триольной пульсацией и неплохо справилась с заданием.

Сводная таблица результатов диагностирующего этапа опытно-поисковой работы по уровням

Таблица № 4

Уровни	Критерии		
	Владение вокально-джазовыми приемами (%)	Уровень владения техникой скэта (%)	Владение джазовой ритмикой (%)
Низкий	46,6	66,6	26,6
Средний	33,3	33,3	53,3
Высокий	20	0	20

Результаты диагностирующего этапа опытно-поисковой работы позволили начать работу формирующего характера.

2.2. Формирующий этап опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей

Целью формирующего этапа опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей явилось применение разработанной системы упражнений, направленных на формирование вокально-джазовых приемов, владения техникой скэта и джазовой ритмикой.

Чтобы повысить уровень владения вокально-джазовыми приемами ученикам были даны следующие упражнения:

Упражнение 1. Пение гаммы с форшлагом.

Для каждого учащегося мы подбираем удобную гамму, все ноты которой, «помещаются» в грудной диапазон и поются на хорошей певческой опоре.



Поем восходящее и нисходящее движение полутоновыми форшлагами снизу. Сначала поем в медленном темпе, постепенно увеличивая скорость. Также в этом упражнении развивается гибкость и свобода гортани.

Все ноты в пассажах должны быть четкими, хорошо отделяемыми друг от друга. В конечном итоге форшлагги должны стать едва уловимыми, ведь они служат лишь для эффекта непрямого взятия ноты.

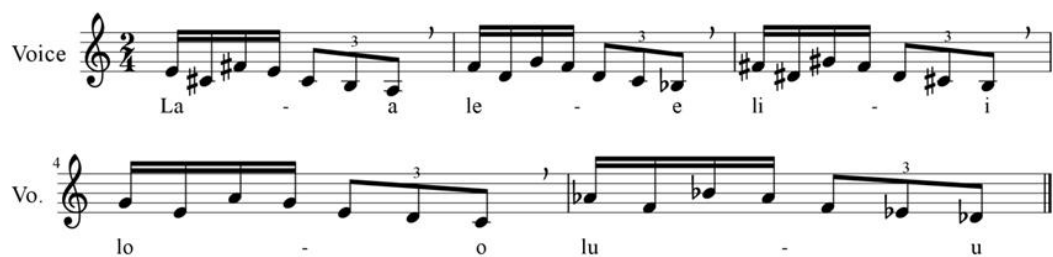
Послушаем как это делает Donny Hathaway, идол всех певцов soul в Америке, в песне «A Song for you».

Взятие нот с «подтяжкой» приведет к освоению пассажей running.

Упражнение 2.

Как мы уже говорили ранее, в основе всех пассажей runs лежит мажор или минор пентатоника, поэтому самый лучший способ научиться петь пассажи - петь упражнения на основе пентатоники.

Упражнение на короткий пассаж



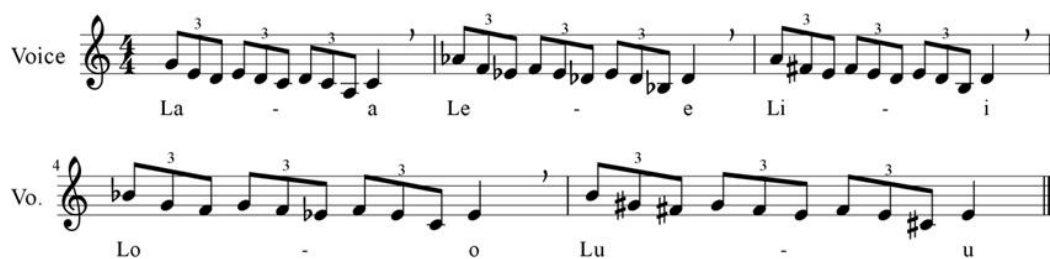
Упражнение на длинный пассаж (мажор)



Упражнение на длинный пассаж (минор)



Упражнения на пассаж триолями (мажор)



Упражнения на пассаж триолями (минор)



Между нотами не должно быть Legato.

Когда упражнение будет хорошо получаться в медленном темпе, добавляем форшлаг к первой ноте каждого пассажа.

Затем постепенно увеличиваем темп и поем пассажи от разных нот, увеличивая диапазон.

Упражнение 3. Рычание с закрытым ртом.

Прием rattle выполняется на безупречной певческой опоре. Рык начинается в груди, резонируя где-то между горлом и носом, то есть в носоглотке.

Представим, как заводится мотоцикл. Возьмем дыхание и попытаемся повторить этот звук. При правильном выполнении должно вибрировать мягкое небо. После этого берем удобную ноту сначала голосом, переходя на рык и обратно. Во время рыка нота должна быть слышна. Затем можно вставить рычащую ноту в пассаж.

Над данным упражнением нужно работать не более 5 мин в течении одного занятия, так как это неестественная для человека голосовая подача.

Упражнение 4.

Не смотря на кажущуюся простоту приема drift, в нем есть определенные нюансы.

Скольжение от ноты к ноте должно быть плавным и равномерным, поэтому его нужно осваивать в медленном темпе.

Для каждого ученика мы выбрали удобную стартовую ноту, не высокую по тесситуре. Начинаем упражнение с небольшого интервала на терцию, увеличивая темп и затем увеличиваем интервал.

Упражнение выполняется на твердой атаке и хорошей певческой опоре. Используем фонемы «да» и все гласные.

Упражнение 5. Упражнение - распевка с приемом йодль.

По практическим рекомендациям Натальи Ахмедовой.

Начинаем упражнение с удобной для каждого ученика ноты в нижнем регистре.

Берем ноту на закрытый рот со звуком «М», немного держим и затем переходим на «ми-мэ-ма-мо-му», оставаясь на той же ноте. После этого на последней гласной переходим с грудного регистра на фальцет и обратно несколько раз. Сначала начинаем в медленном темпе и на небольшой интервал – терция, затем понемногу увеличиваем темп и интервалы.

Упражнение 6. По практическим рекомендациям Ирины Цукановой использовались следующие упражнения для развития субтона:

Выполнению приема предшествуют все упражнения на дыхание, так как субтон выполняется только на хорошей певческой опоре. Весь звук и дыхание направляется в нижнюю челюсть. При выполнении упражнений гортань узкая, язык приподнят, рот направлен параллельно в стороны.

Сначала нужно научиться говорить субтоном, используя слово «нет» уже напуская немного воздуха в букву «н».

Затем пробуем петь музыкальные фразы.

Упражнение 7. По практическим рекомендациям Вероники Воршип использовались следующие упражнения для развития субтона:

Учащемуся необходимо представить, что он согревает руки воздухом, выдыхая воздух изо рта, при этом должен получаться сипящий, шипящий шум. Или представить, что нужно почистить зеркало или окно. Нужно продлевать это шипение надолго, и в конце сказать слово «хомяк». Данное упражнение позволяет понять какой поток воздуха должен выходить при таком приеме.

Затем можно попробовать пропеть гласную «А». Необходимо чтобы одновременно было слышно сипящий шум разогревания окна и тихий чистый голос.

Упражнение 8. Упражнение-распевка на формирование приема «бендинг». По практическим рекомендациям Натальи Ахмедовой.

Начинаем упражнение с удобной для каждого ученика ноты в нижнем регистре, двигаясь вверх по полутонам. Например, начинаем с ноты Си и поем такой пассаж:

1 интервал – Си - ре, 2 интервал – до - ре-диез, до-диез - ми и вниз ми-ре-диез-до-диез-си.

Движение вверх лучше всего начать с сочетания гласных «уа», где в 1 интервале с «У» мы начинаем движение и на «А» устойчиво встаем на ноту и так далее. Движение вниз лучше петь на удобные слоги, например: «ла», «да». Петь можно на любые фонемы, давая возможность ученику применить навыки импровизации.

Суть упражнения в том, чтобы не просто сделать подъезд к ноте, а устойчиво встать на нее, используя певческую опору и твердую атаку. Помимо формирования приема «бендинг», данное упражнение направлено на развитие чистоты интонирования и расширения диапазона грудного регистра.

Упражнение 9. По практическим рекомендациям Поль Морозова использовались следующие упражнения для развития приема драйв:

Главный критерий правильности выполнения упражнений – это безболезненность процесса. Учащийся не должен ощущать никакого неприятного покалывания, пощипывания. При этом гортань должна быть открыта как при пении, то есть певческая постановка в таком случае обязательна.

Чтобы почувствовать область ложных связок, которыми издаётся звук расщепления, необходимо попробовать издавать хриплый звук, когда хочется освободить носоглотку. Ощущения должны находиться между носом и

губами. Эти ощущения ни в коем случае не должны опускаться вниз. Через хрипоту пропевать гласные «А», «У», «А». Хрип-«А»-Хрип-«У»-Хрип-«А». Сначала стараться пропевать гласные чисто, т.е. без расщепления, потом стараться на чистую гласную добавлять этот звук.

Упражнение №10. Компрессированный голос

При выполнении данного корень языка поджат, звук без воздуха, при этом находится как бы в носоглотке. Посыл звука в мягкое нёбо. Если направлять звук в кончик носа, звук будет плоским и неприятным на слух.

Освоению данного приема на первых порах очень помогает пение детским или «слащавым» голосом.

Возьмем любую фразу из песни, не меняя певческой позиции, и споем так, как будто сюсюкаемся с маленьким ребенком.

Движение гортани вверх поднимает корень языка и закрывает сформированный полный звук где-то за носом (не в носу). Если опустить гортань, то звук становится более открытым и громким.

Возьмем удобную ноту на гласные «а» и «э» в среднем регистре сначала компрессированным голосом, потом перейдем на полный, приопустив гортань, потом снова компрессированный и так несколько раз.

При работе над каждым приемом необходимо развивать стилистический слух. Нужно не один раз послушать исполнителя и уловить все нюансы использования джазовых приемов.

Упражнение 11. По практическим рекомендациям Боба Столлоф:

Начнем работу со слоговой скэт-разминки, представленной ниже в Приложении № 8 (слоговая Скэт-разминка Бобб Столлоф). Ее можно использовать в качестве вокальной разминки или упражнения на произношения, используя гласные «и», «а», «ии» и «уу» с согласными «б», «д», «н». Обратите внимание, что слоги, заканчивающиеся на «л» или «н» не включают в себя гласный звук, однако произносятся с мягким звуком «и» (например, слог «дл» произносится как «дил»). Звукосочетание «дн» иногда очень трудно для произнесения. При произношении звука приподнимается

мягкое небо, а кончик языка дотрагивается до твердого неба. Исходя из этого, звук кажется назальным. Это звуко сочетание не произносится как «дин», хотя многие новички произносят его именно так. Потренируем эту разминку в ритме ровных или колеблющихся восьмых. Начинаем разминку с темпа 96 и постепенно стремимся к исполнению в темпе 144.

Фраза любой длины будет удачной, если в ней соблюдено ритмический баланс. Это может быть достигнуто с помощью аккуратного сочетания двойных и тройных ритмических рисунков, связующих лиг, пауз, артикуляционной разметки и расстановки акцентов. Будучи добавленными в последнюю очередь, слоги с тщательно подобранной последовательностью гласных лишь добавляют фразе орнаментики.

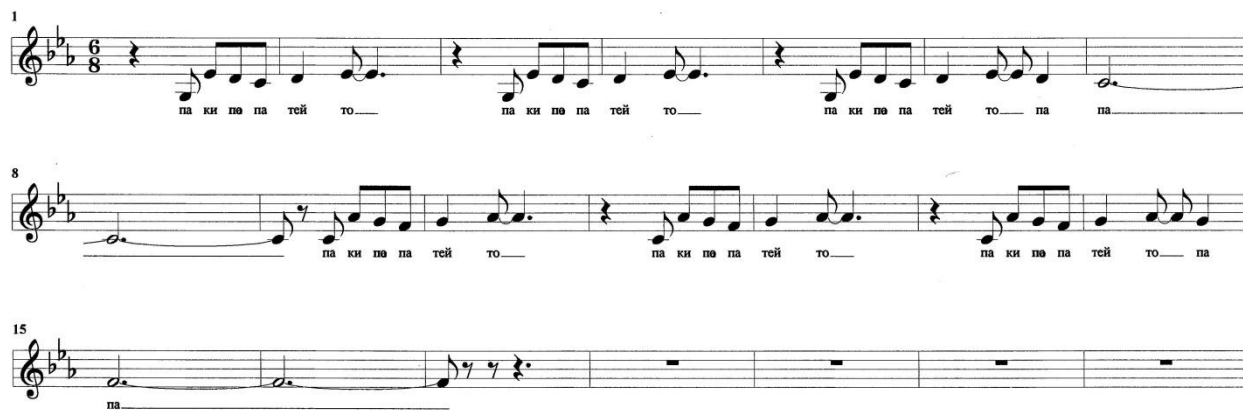
Наиболее часто используемые гласные в традиционном скэт-исполнении – это «а», «и» и «у». Сочетание слогов с 2умя гласными (например, в виде восьмых и шестнадцатых) должно применяться с осторожностью. Например, «ду-би» или «да-би» после нескольких повторений могут звучать избито. Попробуйте сочетать их с триплетами как, например, «ду-и-а», чтобы облегчить эту широко распространенную проблему [6].

Упражнение 12. Учащимся предлагается выполнить упражнения из Приложения № 9.

Упражнение 13. В обучении исполнению «триольных» рисунков, предлагается проговаривать артикуляционно-слогово-ритмическую формулу: «та-ка-ту» на каждую четверть в размере 4/4. Где «та» – первая доля, «ка» - вторая доля, «ту» - третья доля в триоли. Затем в этом же задании предлагается придумать свой ритмический рисунок, заменяя доли в триоли на паузы, например:

«та 1--ка 2--__ 3--__ 1--ка 2--ту 3--__ 1--ка 2--__ 3--__ 1--__ 2—ту 3», и предлагается повторять такую формулу по кругу.

Упражнение 14. Данное упражнение строится по методике Е.Н. Захаровой, преподавателя эстрадно-джазового вокала и ансамбля Уральского государственного педагогического университета.



В этом упражнении очень важно почувствовать триольную пульсацию, поскольку фраза начинается с затакта, необходимо чтобы он исполнялся уже в триоли. Слоги нужно проговаривать как можно активнее. Также важно следить, чтобы снятия и начала были вместе, причем снятие должно быть очень активным, как бы сбрасывая воздух. После того как ритмический ансамбль налажен, группа делится на 3 партии и то же упражнение поётся уже на голоса.

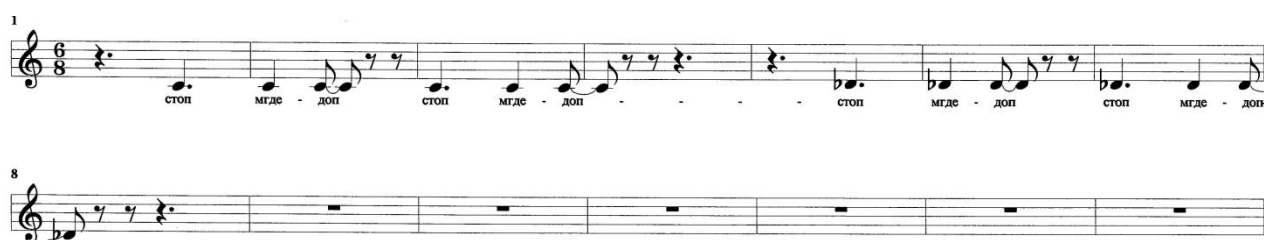
Впоследствии, когда упражнение хорошо впето, можно петь его без



поддержки инструмента, акапельно. Также это упражнение можно петь каноном. Группа делится на 2 части, и второй и в другой присутствуют все 3 голоса. Это также способствует развитию гармонического слуха у всех участников коллектива.

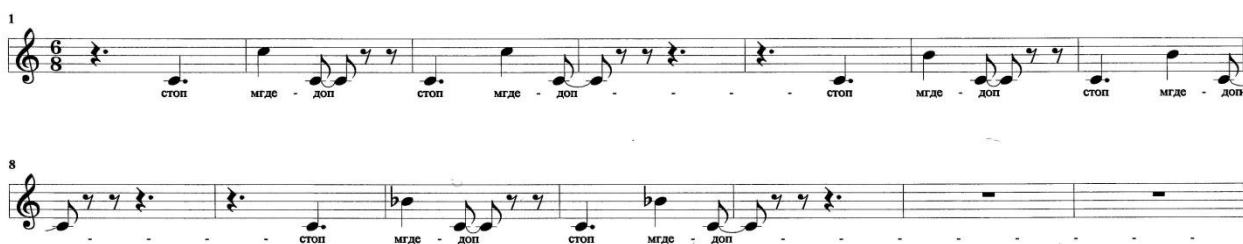
Упражнение 15. Упражнение на свинг. Свинг подразумевает под собой наличие внутри фразы триольной или секстольной пульсации, если её нет, то нет и свинга. Изначально звено упражнения выполняется на одной звуковысотности, каждое следующее звено сдвигается на полутон, образуя хроматическую гамму (от «до» первой октавы до ноты «до» второй) [34].

Затем оно усложняется за счет появления внутри звена различной интервалики: можно задавать различные интервалы для исполнения, а можно организовать упражнение таким образом, что нижний голос будет оставаться



на месте, а верхний спускаясь по полутонам, образует хроматическую гамму.

Использование разных видов заданий и методов способствует формированию джазовых приемов эстрадных исполнителей. Прослушивание и анализ исполнения произведений джазовыми вокалистами 20 века помог



узнать учащимся какие виды джазовых приемов существуют, как они звучат в вокальном исполнении и на практике, с помощью предложенных упражнений, научились их применять. В процессе изучения мы использовали следующие методы: метод анализа музыкальных произведений, ассоциативный метод, метод импровизации, метод сравнения, частично-поисковой метод, игровой метод.

Также в процессе формирующего этапа опытно-поисковой работы использовались следующие методы:

1. Метод анализа музыкальных произведений заключался в сопоставлении различных аранжировок, сравнении их импровизационных частей, анализе ведущих вокально-джазовых приемов, таких как субтон, йодль, драйв и так далее, скэт - техник. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь. М. : Музыка, 2005. 461 с.

2. Ассоциативный метод был связан с мыслительным процессом. Ассоциация рассматривается как самостоятельный психический процесс, тесно связанный с другими или являющейся их механизмом. Именно в этом виде данный процесс осознается в практике музыкального образования.

3. Эмоционально-смысловой анализ был направлен на развитие у подростков умения вдумчиво, глубоко проникать в сущность изучаемых явлений, сравнивать, сопоставлять, давать оценку, анализировать музыкальное произведение. При этом параллельно у подростков развивается слуховое внимание, их фантазия, умение оперировать музыкальными знаниями и представлениями. Применение в заданиях эмоционально-смыслового анализа позитивно влияет на процесс формирования музыкальных вкусов подростков, так как учит проживать процесс выведения научно-обоснованного положения.

4. Метод импровизации являлся неотъемлемой частью джазовой музыки и позволял сформировать большинство первоначальных вокальных навыков в джазовом стиле.

5. Метод сравнения способствовал формированию музыкального вкуса и навыков слухового анализа.

6. Частично-поисковой метод оказал влияние на развитие творчества и эмоционального отклика подростков на музыку. Подросток учился понимать проблему, искать пути ее решения.

7. Благодаря игровому методу было легче организовать песенное творчество, инсценировки, драматизацию. Игра помогала сохранить интерес к занятию, сосредоточиться, сделать эмоциональную разрядку и предупредить переутомление.

2.3. Результаты опытно-поисковой работы по формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей

Для выявления эффективности проведенной работы, направленной на формирование джазовых приемов у эстрадных исполнителей, нами была проведена диагностика посредством итогового среза.

Задачи итогового этапа:

- 1) Выявить итоговый уровень сформированности джазовых приемов у эстрадных исполнителей посредством диагностики.
- 2) Сопоставить результаты первоначального и итогового срезов для выявления эффективности использованных методов и приемов, направленных на формирование джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

Для выполнения всех заданий на итоговом этапе опытно-поисковой работы использовались те же критерии, что и на диагностирующем этапе.

Итоговое диагностическое исследование у учеников проводилось в индивидуальной форме. За выполнение каждого задания учащиеся получали определенные баллы. За выполнение задания на высоком уровне – 3 балла; на среднем уровне – 2 балла; на низком уровне – 1 балл.

Задание

Для выявления уровня владения скэт техникой, вокально-джазовыми приемами и джазовой ритмикой, мы использовали следующее задание:

Учащимся предлагалось послушать тему «Lullaby of Birdland» в исполнении разных вокалистов.

Затем под минус этой же темы исполнить песню, применяя все полученные знания и навыки скэт-импровизации, вокально-джазовых приемов и джазовой ритмики.

Необходимо продумать и подготовить полноценное произведение, раскрасив его изученными вокальными украшениями и обязательно включить в исполнение импровизационную часть.

Данное задание выявило уровень сформированности трех критериев:

- скэт техники;
- вокально-джазовых приемов;
- владение джазовой ритмикой;

Итоги выполненного задания каждого ученика смотри в

Приложениях № 10, 11, 12.

Результаты выполнения задания приведены в таблицах № 5, 6, 7.

Таблица №5

Уровни	Критерий	
	Владение вокально-джазовыми приемами	
	Количество человек	%
Низкий	2	13,3
Средний	6	40
Высокий	7	46,6
Всего	15	100

Таблица № 6

Уровни	Критерий	
	Владение техникой скэт	
	Количество человек	%
Низкий	4	26,6
Средний	5	33,3
Высокий	6	40
Всего	15	100

Таблица № 7

Уровни	Критерий	
	Владение джазовой ритмикой	
	Количество человек	%
Низкий	2	13,3
Средний	8	53,3
Высокий	5	33,3
Всего	15	100

Анализ полученных результатов показал, что большинство учащихся справились с заданием, но есть и те, кто так и не освоили основы джазового ритма, не в полной мере овладели вокально-джазовыми приемами и скэт-импровизацией.

Сводная таблица результатов итогового этапа опытно-поисковой работы

Таблица № 8

Уровни	Критерии		
	Владение вокально-джазовыми приемами (%)	Уровень владения техникой скэта (%)	Владение джазовой ритмикой (%)
Низкий	13,3	26,6	13,3
Средний	40	33,3	53,3
Высокий	46,6	40	33,3

После проведения итогового этапа нами было сделано сопоставление его результатов с результатами констатирующего этапа опытно-поисковой работы. Эти результаты отражены в таблице № 9.

**Сводная таблица результатов начального и итогового этапа
диагностики опытно-поисковой работы**

Таблица №9

Критерии	Уровни	Этап начальной диагностики, %	Этап итоговой диагностики, %
<i>Уровень владения вокально- джазовыми приемами</i>	низкий	46,6	13,3
	средний	33,3	40
	высокий	20	46,6
<i>Уровень владения техникой скэта</i>	низкий	66,6	26,6
	средний	33,3	33,3
	высокий	0	40
<i>Уровень владения джазовой ритмикой</i>	низкий	26,6	13,3
	средний	53,3	53,3
	высокий	20	33,3

Сравнительный анализ результатов деятельности показал, что в процессе проведения опытно-поисковой работы высокий уровень по первому критерию увеличился на 26,6 %, средний на 6,7 %, и низкий стал меньше на 33,3 %.

По второму критерию высокий уровень увеличился на 40 %, средний остался на том же уровне, а низкий стал меньше на 40 %.

Результаты по третьему критерию показали, что высокий уровень вырос на 13,3 %, средний уровень не изменился, а низкий упал на 13,3 %.

Общая картина результатов, отраженных в таблице № 9, говорит нам о том, что уровень первоначальных вокальных навыков в джазовом стиле исполнения учащихся подросткового возраста значительно повысился,

несмотря на то, что некоторые учащиеся так и не овладели навыками джазового ритма, скэт-импровизацией и вокально-джазовыми приемами. Несмотря на то, что задания, реализуемые педагогом, были не всегда легкими, ребята с большим удовольствием справлялись с трудностями и проявляли активный интерес к изучению джазового стиля исполнения.

В результате проведенной работы хотелось бы дать сравнительную характеристику отдельных учеников. Смотреть Приложении № 13.

Ольга Д. на начальном этапе диагностики показала средний уровень владения вокально-джазовыми приемами, затем повысила свой уровень владения до высокого, так как очень хорошо позанималась и правильно выполняла все упражнения и рекомендации. Однако же уровень владения техникой скэт остался на низком уровне. Это говорит о том, что Ольга ранее не развивала данный навык и неправильно или недостаточно усердно занималась. Возможно, что скэт-техника ей дается сложнее, чем другим ученикам. Может быть для нее требуется разработка индивидуального комплекса упражнений с учетом индивидуальных особенностей. Также не изменился и средний уровень владения джазовой ритмикой.

Также хотелось бы отметить Светлану П., которая показала высокий, неизменный уровень как на начальной, так и на итоговой диагностике по критерию владения вокально-джазовыми приемами и джазовой ритмикой. Это говорит о том, что Светлана занималась развитием этих навыков ранее и показала себя как отлично подготовленный эстрадно-джазовый исполнитель. Уровень владения техникой скэт повысился со среднего до высокого. Светлана очень быстро уловила суть при выполнении упражнений и достаточно быстро овладела данным навыком. При этом Светлана много и усердно занималась и дома, что помогло ей достичь таких результатов.

Для примера можно рассмотреть и ученицу Анну П., так как она явилась примером того, когда изначально был показан низкий уровень по всем трем критериям, но после выполнения упражнений, уровень поднялся до среднего. Это говорит о том, что Анна правильно выполняла комплекс

упражнений, а также имеет хороший потенциал для дальнейшего развития в области джазового вокала.

Выводы по второй главе

Результаты начального этапа диагностики опытно-поисковой работы показали, что у большинства подростков уровень сформированности джазового стиля исполнения был низким. Подобные результаты подтвердили необходимость проверки выдвинутой во введении гипотезы исследования.

Формирующий этап опытно-поисковой работы включал 15 упражнений на формирование джазовых приемов. А именно: формирование и развитие навыков скэт-импровизации, формирование вокально-джазовых приемов. Учащиеся также учились применять стилевые и ритмические правила во время импровизации, просчитывать триоль, свинговать. Активно использовались методы музыкального образования – метод анализа музыкальных произведений, ассоциативный метод, метод импровизации, метод сравнения.

В процессе формирующего этапа опытно-поисковой работы ко всем заданиям они подходили с большим интересом, овладевали первоначальными вокальными навыками в джазовом стиле исполнения. В них зарождался интерес к джазовому искусству, не смотря на его сложность и импровизационность, им было интересно преодолевать все трудности. Именно поэтому показатели уровня сформированности вокально-джазовых приемов у учеников эстрадной студии на итоговом этапе повысились.

Сравнение результатов, полученных на начальном и итоговом этапах опытно-поисковой работы, доказывает эффективность использованных нами методов, упражнений и заданий, с целью формирования джазовых приемов у эстрадных исполнителей и, свидетельствует о том, что поставленная цель достигнута, а задачи решены.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ учебной и учебно - методической литературы позволил сделать вывод о то, что в настоящее время пока не определены в полной мере подходы к формированию джазовых приемов у эстрадных исполнителей. Недостаточно разработаны учебно-методические основы эффективной организации этого процесса. Кроме того, процесс формирования джазовых приемов и стиля в целом до сих пор не являлся объектом специального исследования. Поэтому в данной работе основой для формирования джазовых приемов являлась джазовая музыка XX века.

Анализ научной литературы позволил нам дать характеристику джазовой музыке XX века, ознакомиться с ее стилистическими особенностями, основными джазовыми приемами, а также проанализировать технические и стилевые приемы исполнения выдающихся джазовых вокалистов.

В результате проделанной работы, мы можем сделать выводы о том, что в современной музыкальной культуре джаз занимает особое место и элементы джазового пения, вводимые в эстрадное исполнительство, могут значительно поднять уровень вокалиста. Для того, чтобы быть интересным слушателю, необходимо: иметь характерный вокальный тембр; владеть различными приемами и техниками джазового вокала; знание истории джазовой музыки и различных джазовых стилей; знать специфику и особенности джазового вокала. Большое значение имеет нахождение “парадоксального звука”, интересная джазовая фразировка, особая интонация, ритмика, свинг, скэт – импровизация. Важно, как можно ярче в своем пении передать специфику джаза.

Очень редко у новичка, взявшегося петь джаз, присутствует эти

навыки, но они непременно будут развиваться благодаря погружению в джазовую музыку и выполнению специально подобранных упражнений.

Опираясь на теоретические исследования и учитывая результаты начального этапа диагностики опытно-поисковой работы, на формирующем этапе опытно-поисковой работы использовались следующие методы: метод наглядности, метод анализа музыкальных произведений, ассоциативный метод, метод импровизации, метод сравнения, игровой метод, упражнения на развитие джазовой ритмики, скэта, стилистических приемов, навыков импровизации.

Включение учащихся в творческую деятельность, использование различных методов способствовало проявлению положительной динамики в формировании джазовых приемов у эстрадных исполнителей.

Высокие показатели связаны с успешной организацией занятий, применением различных методов, направленных на формирование джазовых приемов в процессе освоения джазовых произведений.

Опытно-поисковая работа показала, что формирование джазовых приемов исполнения у эстрадных исполнителей в процессе освоения джазовых произведений невозможно без создания соответствующих условий, в данном случае педагогических, включающих в себя общение учитель-ученик, различные методы и упражнения, влияющие на качество формирования джазового стиля.

Сравнение результатов, полученных на начальном и итоговом этапах опытно-поисковой работы, доказывает эффективность использованных нами методов, упражнений и заданий, с целью формирования джазовых приемов у эстрадных исполнителей и, свидетельствует о том, что поставленная цель достигнута, а задачи решены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдулов А.А. Основные принципы вокальной педагогики. М. : Нота, 2006. 120 с.
2. Абт Ф. Школа пения. М. : Издательство музыка, 1965. 35 с.
3. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода. СПб. : Композитор, 2007. 284 с.
4. Белоброва Е.Ю. Техника эстрадного вокала [Электронный ресурс] : самоучители и школы эстрадного вокала. 2014. : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1976673>
5. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь. М. : Музыка, 2005. 461 с.
6. Bob Stollof Scat Vocal improvisation techniques. NY : Galleries Ltd 1996. 128с.
7. Верменич Ю. Т. Джаз : История. Стили. Мастера. СПб. : Лань, 2007. 608 с.
8. Верменич Ю.Т. И весь этот джаз. Воронеж: «Инфа», 2002. 376 с.
9. Карягина А.В. Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих. СПб. : Издательство Лань; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 48с.
10. Коллиер Д. Л. Становление джаза. М. : Радуга, 1984. 389 с.
11. Корнев П.К. Джаз в культурном пространстве XX века. : диссертация кандидата культурологии : 24.00.01 / Корнев Петр Казимирович; [Место защиты: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств]. Санкт-Петербург, 2009.191 с.: ил. РГБ ОД, 61 09-24/77
12. Конен В. Рождение джаза. М. : Сов. композитор, 1984. 312 с.

13. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д. : Феникс, 2008. 188с.
14. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке. М. : МЕГА-Сервис, 2001. 58 с.
15. Музыкальная энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://www.musenc.ru/html/d/djaz.html>
16. Мохонько А.П. Джазовый вокал: проблемы, поиски, решения //IN SITU. 2015. № 1. С.101-106.
17. Озеров В.Ю. Словарь специальных терминов // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М. : 1984. С. 357-377
18. Палашкина Г.В. Программа по эстрадно-джазовому пению. [Электронный ресурс] : <http://www.mozart.music.mos.ru>
19. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л. : Музыка, 1978. 155 с.
20. Переверзев Л.Б. Положение международной джазовой критики и знаниях о джазе. СПб. : Планета музыки, 2011. 730 с.
21. Ровнер В. Вокально-джазовые упражнения для голоса в сопровождении фортепиано. СПб. : Нота, 2006. 27с.
22. Российский джаз [Электронный ресурс] / К. Мошкова и А. Филипповой. СПб. : Планета детства, 2013.
23. Сет Риггс. Техника пения в речевой позиции. М. : 2004.128 с.
24. Симоненко В. Лексикон джаза. - К. : Музична Україна, 1981. 111 с.
25. Способин И.В. Элементарная теория музыки. : Кифара, 1996. 208с.
26. Степурко О.М. Скэт импровизация на большой скорости. [Электронный ресурс]. Новосибирск : Камертон, 2006. : <http://www.razym.ru/37083-stepurko-o-skyet-improvizaciya.html>
27. Степурко О. М. Блюз, джаз, рок. М. : Камертон, 1994. 58 с.
28. Столяр Р.С. Джаз. Введение в стилистику: Учебное пособие. СПб. : Издательство Лань; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 112с. : ноты. (Учебники для вузов. Специальная литература).
29. Таймджаз. [Электронный ресурс] URL: <http://timejazz.blogspot.ru/p/1.ht>

ml

30. Терацун А.М. Практический курс джазовой импровизации для начинающих: Учебно-методическое пособие / Терацун А.М. Ростов н/Д. : Феникс, 2011. 54с. (Музыкальная библиотека).
31. Хромушин. О.Н. Джазовое сольфеджио. СПб. : Композитор, 2002. 99 с.
32. Чугунов Ю.Н. Эволюция гармонического языка джаза. Джазовые мелодии для гармонизации: Учебное пособие. СПб. : Издательство Лань; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 336с. : ноты. (Учебники для вузов. Специальная литература).

Приложение № 4

Итоги диагностирующего этапа по критерию оценки уровня владения вокально-джазовыми приемами.

№ п/п	Фамилия имя ребенка	Кол-во баллов	Общий уровень
1.	Андрей М.	1	низкий
2.	Ольга Д.	2	средний
3.	Ольга К.	1	низкий
4.	Светлана П.	3	высокий
5.	Михаил А.	1	низкий
6.	Александра К.	2	средний
7.	Дмитрий О.	2	средний
8.	Анна П.	1	низкий
9.	Яков В.	1	низкий
10.	Денис Л.	3	высокий
11.	Светлана В.	1	низкий
12.	Ольга В.	3	высокий
13.	Алена А.	2	средний
14.	Алексей Б.	2	средний
15.	Ирина Л.	1	низкий

Приложение № 5

Итоги диагностирующего этапа по критерию оценки уровня владения техникой скэта.

№ п/п	Фамилия имя ребенка	Задание 2	Общий уровень
1.	Андрей М.	1	низкий
2.	Ольга Д.	1	низкий
3.	Ольга К.	1	низкий
4.	Светлана П.	2	средний
5.	Михаил А.	1	низкий
6.	Александра К.	2	средний
7.	Дмитрий О.	2	средний
8.	Анна П.	1	низкий
9.	Яков В.	1	низкий
10.	Денис Л.	2	средний
11.	Светлана В.	1	низкий
12.	Ольга В.	2	средний
13.	Алена А.	1	низкий
14.	Алексей Б.	1	низкий
15.	Ирина Л.	1	низкий

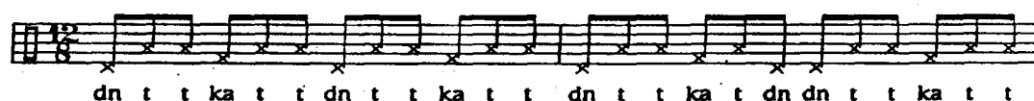
Приложение № 6

Итоги диагностирующего этапа по критерию оценки уровня владения джазовой ритмикой.

№ п/п	Фамилия имя ребенка	Задание 3	Общий уровень
1.	Андрей М.	2	средний
2.	Ольга Д.	2	средний
3.	Ольга К.	1	низкий
4.	Светлана П.	3	высокий
5.	Михаил А.	1	низкий
6.	Александра К.	2	средний
7.	Дмитрий О.	2	средний
8.	Анна П.	1	низкий
9.	Яков В.	2	средний
10.	Денис Л.	3	высокий
11.	Светлана В.	2	средний
12.	Ольга В.	3	высокий
13.	Алена А.	2	средний
14.	Алексей Б.	2	средний
15.	Ирина Л.	1	низкий

7

Shuffle Etude



Smooth Sailing

3 Bup bu _____ bu du ru ru ru rau _____ bup

F7 C A7 Dm7 wiu _____ bu du ru ru ru rau _____ bup bu di o ei

G7 C A7 Dm7 wa ra ru ri ru riu _____ bap bi _____ i du ti

ru ti _____ i _____ bap bi _____ i du ti ru ti ei _____

A7 Dm7 G7 C break3 pap pu dei o ei pa pa du re ru ba ba di ti di ru de ru di du wau wa pa

3 C di da di n de di a _____ pa pa pa di do di n do di a _____ pa pa du di do

F7 C A7 ti di du n di e pa di n du di ru di ru da ru n de um ba _____

Dm7 G7 C sha da du pe du ba di pa u ba di a _____ pa i da ga da ga daq ga da ga da ga da ga

4 wua wua wua wua wua wua i pi pa u pa pa u pi pa ru ra ru ra

wa wa wa wa wo pa du wa wo bip de de pa pa du n ta da tu ti _____ du pi

— pa a — — — sha da di da du ba du ba o pe m du ba pe

5 *ff* — ba n da bi pu pu pi di di ti di ti ti tiu ti ti ti di ,

ti ti tiu ti ti ti di ti ti tiu ti ti ti di ti ti tiu ti

ti ti di a ei u i a ai u ba du ba di n du da i da

D G7 a i ei o u u ba du o o e o u ba du ti n du ba tu ra du pa

D B7 Em7 A7 da n de i ra pa ba du be du ru ri dap da pi da a pa du re ru ra e

D 7 D a o e pa bu bu du ru ru ru rau

G7 D B7 Em7 bup wiu bu du ru ru ru rau bup bu di o ei

A7 D 8 D wa ra ru ri ru riu bap bu bu du ru ru ru rau

G7 D B7 bup wiu bu du ru ru ru rau pa do bi du

Em7 A7 D B7 pawa pe rei pa ba da ba da wa du wi u wi u wi u wi ye ye pa do bi do

Em7 A7 D break 3 pa wa pe rey pa ab da ba da pa du bi pe pe di ia ia Whet So

Ev'ry Time We Say Goodbye

Words and Music by Cole Porter

Moderately

Capo 1

E^b6 **Am7^b5** **A^b7** **rit. B^b7^b9**

We

mf **f** **mf** **rit.**

lively **Gm7^b5/D^b** **C7sus4** **C7** **Fm/A^b** **C/E** **Fm** **B^b11** **B^b7**

love each oth - er so deep - ly that I ask you this, sweet-heart,

lively **legato**

E^b/G **E^b7** **A^b** **Fm** **B^bm/D^b** **C7sus4** **C7** **B^bm6/F** **Fm** **B^b7**

why should we quar - rel ev - er, why can't we be e-nough clev - er, ne-ver to

1. F7 B^b11 B^b7 E^b E^bdim7/B^b B^b7 2. F7 B^b11 B^b7

— we say good - bye. — we say good -

Cm Adim7 B^b7/A^b Gm7^b5 Cm7 rit. F7 B^b9

- bye. Ev - 'ry sin - gle time we say good -

espr. *mf* *3* *rit.* *f*

E^b Cm E^b Cm E^b Cm E^b

- bye.

mf *morendo* *pp*

part? Ev - 'ry time we say good -

rall. very slow and pensive 4

p - mf

-bye I die a lit - tle, ev - 'ry time we say good -

-bye I won - der why a lit - tle, why the gods a - bove me who

mf

must be in the know think so lit - tle of me they al -

p

A^b7 $E^b m/B^b$ $B^b 11^b9$ B^b7 E^b Cm E^b Cm

-low you to go. When you're near there's such an

mf

E^b Cm $Fm7$ B^b7 E^b B^b7/F G^b B^b7/F

air of spring a-bout it, I can hear a lark some -

E^b E^b7 A^b E^b/G $G^b dim7$

- where be - gin to sing a - bout it, there's no love - song

f espresso

$Fm7^b5$ B^b7 E^b9 $A^b maj7$ $Fm7^b5$ $A^b m/C^b$ E^b/B^b $C7$

fin - er, but how strange the change from ma - jor to min - or ev - 'ry time

subito p *p*

Слоговая скэт-разминка

Колеблющиеся или ровные восьмые



ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba ba bah _____
ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба ба баа _____



da da da da da da da da da da da da da da da da dah _____
да да да да да да да да да да да да да да да да даа _____



da ba da ba da ba da ba da ba da ba da ba da ba dah _____
да ба да ба да ба да ба да ба да ба да ба да ба даа _____



di dl di dl di dl di dl di dl di dl di dl di dl dooh _____
ди дил ди дил ди дил ди дил ди дил ди дил ди дил ди дил дуу _____



bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl bi dl booh _____
би дил би дил би дил би дил би дил би дил би дил би дил буу _____



bi dl di dl bi dl di dl bi dl di dl bi dl di dl dooh _____
би дил ди дил би дил ди дил би дил ди дил би дил ди дил дуу _____



da dn da dn da dn da dn da dn da dn da dn da dn da dn dah_____

да дн да дн да дн да дн да дн да дн да дн да дн даа_____



ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn ba dn bah_____

ба дн ба дн ба дн ба дн ба дн ба дн ба дн ба дн баа_____



ba dn da dn ba dn da dn ba dn da dn ba dn da dn dah_____

ба дн да дн ба дн да дн ба дн да дн ба дн да дн даа_____



du ee oo ee oo ee oo ee du ee oo ee oo ee oo ee dooh_____

да ии уу ии уу ии уу ии да ии уу ии уу ии уу ии дуу_____


Традиционные диатонические упражнения

Все упражнения могут исполняться в любом желаемом регистре

①



du e du e du e du e du e du e da dee a dee a dee a dee a
ду и ду и ду и ду и ду и ду и да дии э ди э дии э дии э



dee a dee a dee a da
дии э дии э дии э да

1-3: Начните со 144 и продолжайте увеличивать скорость до предела. Обращайте особое внимание на знаки акцентов.

②



de a da ba de a da ba de a da ba de a da ba de a da ba de a da ba
ди э да ба ди э да ба ди э да ба ди э ди ба ди э да ба ди э да ба



de a da ba dah du ee da ba du ee da ba du ee da ba du ee da ba
ди э да ба даа ду ии да ба ду ии да ба ду ии да ба ду ии да ба



du ee da ba du ee da ba du ee da ba dah
ду ии да ба ду ии да ба ду ии да ба даа

③



da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee da ba dee dah
да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди да ба ди даа



dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dee ba da dah
ди ба да ди ба да ди ба да ди ба да ди ба да ди ба да ди ба да даа

4: Может исполняться с аккордами или без них. Хороший начальный темп - это 160, который постепенно можно увеличивать до 208. Аккорды можно упрощать, выпуская септаккорды и исполняя вместо них диатонические трезвучия. Выберите регистр, который наиболее подходит вашему голосовому диапазону.

Ритм джаз-вальса

4

C Maj7 D min7

da ba da ba da ba da dee da da ba da ba da ba da dee da
 да ба да ба да ба да ди да да ба да ба да ба да ди да

E min7 F Maj7

da ba da ba da ba da dee da da ba da ba da ba da dee da
 да ба да ба да ба да ди да да ба да ба да ба да ди да

G7 A min7

da ba da ba da ba da dee da da ba da ba da ba da dee da
 да ба да ба да ба да ди да да ба да ба да ба да ди да

Bm7(b5) C Maj7

da ba da ba da ba da dee da da ba da ba da ba dah
 да ба да ба да ба да ди да да ба да ба да ба даа

C Maj7 Bm7(b5)

dee ba da ba da ba dee da da dee ba da ba da ba dee da da
 ди ба да ба да ба ди да да ди ба да ба да ба ди да да

A min7 G7

dee ba da ba da ba dee da da dee ba da ba da ba dee da da
 ди ба да да да ба ди да да ди ба да ба да ба ди да да

F Maj7 E min7

dee ba da ba da ba dee da da dee ba da ba da ba dee da da
 ди ба да ба да ба ди да да ди ба да ба да ба ди да да

D min7 G7 C Maj7

dee ba da ba da ba dee da da dee ba da ba da ba dah
 ди ба да ба да ба ди да да ди ба да ба да ба даа

Тема и вариации

Тема

5

bo ba da da bo ba da da bo ba da da bo ba da da bo ba da da bo ba da da
бо ба да да бо ба да да бо ба да да бо ба да да бо ба да да бо ба да да

bo ba da da bo ba da da bo ba da da bo ba da da bo ba da da bo ba da da
бо ба да да бо ба да да бо ба да да бо ба да да бо ба да да бо ба да да

bo ba da da bo ba da da bah
бо ба да да бо ба да да баа

Вариация 1

Ритм латино

du ba du da du dwe du da du ba du da du dwe du da
ду ба ду да ду дун ду да ду ба ду да ду дун ду да

du ba du da du dwe du da du ba du da du dwe du da
ду ба ду да ду дун ду да ду ба ду да ду дун ду да

du ba du da du dwe du da du ba du da du dwe du da
ду ба ду да ду дун ду да ду ба ду да ду дун ду да

dwe du da du ba du da du dwe du da dah
дун ду да ду ба ду да ду дун ду да даа

5 и 6: Эти упражнения записаны на диске под треками 5 и 6, чтобы продемонстрировать стилистическую интерпретацию. Скорость здесь ни играет важной роли, поэтому выбирайте средний темп. Обращайте особое внимание на акценты и расстановку гласных

Вариация 2

Ритм свинг

dow dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_
доу дун ду дун доу_ дун ду дун доу_ дун ду дун доу_

dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_
дун ду дун доу_ дун ду дун доу_ дун ду дун доу_

dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_
дун ду дун доу_ дун ду дун доу_ дун ду дун доу_

dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_ dwe du dwe dow_
дун ду дун доу_ дун ду дун доу_ дун ду дун доу_

dwe du dwe dow_ dwe du dwe dah_
дун ду дун доу_ дун ду дун даа_

Вариация 3

Ритм фанка


duda badu dn du da ba du dn du da ba du dn du da ba du dn
ду да баду дн ду да ба ду дн ду да ба ду дн ду да ба ду дн

du da badu dndu da badu dn du da badudndu da badu dn du da badu dndu da badu dn
ду да баду днду да баду дн ду да бадуднду да баду дн ду да баду днду да баду дн


duda ba du dn du da ba du dn du da badu dn du da ba du dn dah
ду да ба ду дн ду да ба ду дн ду да баду дн ду да ба ду дн даа

[illegible]


10




da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba
да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба



da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba
да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба



da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba
да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба



da da ba da ba da ba de a da ba da ba da ba dah
да да ба да ба да ба ди э да ба да ба да ба даа

11



du ee da ba du ee da ba du ee da ba du ee da ba du ee da ba du ee da ba du ee da ba du
ду ни да ба ду ни да ба ду ни да ба ду ни да ба ду ни да ба ду ни да ба ду ни да ба ду ни да ба ду



dee a da badee a da badee a da badah a da ba dee a da badee a da badee a da badah
ди э да ба ди э да ба ди э да ба даа э да ба ди э да ба ди э да ба ди э да ба даа

12A



ba da da de da da da bo ba de da bo ba de da bo ba da da de da da da
ба да да ди да да да бо ба ди да бо ба ди да бо ба да да ди да да да



bo ba de da bo ba de da bo ba da da de da da da bo ba de da bo ba de da
бо ба ди да бо ба ди да бо ба да да ди да да да бо ба ди да бо ба ди да



bo ba da da de da da da bo ba de da bo ba de da bah
бо ба да да ди да да да бо ба ди да бо ба ди ба баа

Ритм свинг

12B

ba du dn du ya du dn dwe ba du dn dwe ba du dn dwe ba du dn du ya du dn
ба ду дн ду я ду дн дун ба ду дн дун ба ду дн дун ба ду дн ду я ду дн

dwe ba du dn dwe ba du dn dwe ba du dn du ya du dn dwe ba du dn dwe ba du dn
дун ба ду дн дун ба ду дн дун ба ду дн ду я ду дн дун ба ду дн дун ба ду дн

dwe ba du dn du ya du dn dwe ba du dn dwe ba du dn dah
дун ба ду дн ду я ду дн дун ба ду дн дун ба ду дн даа

13

ba da da de da da da bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da
ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да

bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da
бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да

bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da ba ba da de da da da
бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да ба ба да де да да да

bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da
бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да

bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da bo ba da da de da da da
бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да бо ба да да ди да да да

bo ba da da de da da da bah
бо ба да да ди да да да баа

14

du ee u dn du ba du ee u dn du ba du ee u dn du ba du ee u dn du ba
ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба

du ee u dn du ba du ee u dn du ba du ee u dn du ba dah
ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба даа

du ee u dn du ba du ee u dn du ba du ee u dn du ba du ee u dn du ba
ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба

du ee u dn du ba du ee u dn du ba du ee u dn du ba dah
ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба ду ии у дн ду ба даа

15

dee a da dee a da dee a da dee a da dee a da dee a da dee a da dee
ди э да ди э да ди э да ди э да ди э да ди э да ди э да ди

du ee a du ee a du ee a du ee a du ee a du ee a du ee a dah
ду ии э ду ии э ду ии э ду ии э ду ии э ду ии э ду ии э даа

Lullaby Of Birdland

A1 Sarah Vaughan **George Shearing**

Bm G#m C#7 F#7 Bm Em7 A7

Shu be du ri i a du bi she ia du ba du ba u n du be u be du ia sha ba ba di ba w ue ia a

Flauto DΔ Bm7 Em7 A7 DΔ Bm7 Em7 A7

A2 Sarah Vaughan Bm G#m C#7 F#7 Bm

du ri a du bi du ri i a du da ba ba du n di ba du be di ia sa

Em7 A7 D Sax Bm7 Em7 A7 DΔ Bm7

ba ba da ba w i a a

Sarah Vaughan E# F#7 B F#m B7 Em7

su du ri i a du ri i a du bi du bi de ti du bi du ia

E# A7 DΔ F#m B7

sa ba ba bi bi du bi di ri i a bu ba bu i a

Em7 E# A7 DΔ F#7

A1 Sarah Vaughan

s wi hwi tu wei io wa wi iu sho ba wi iu sho ba

sho ba ba ba pa di ri i a ba pi iu bi du sa ba n si bi du

B Tema sha ba di-ri u di n shu rii u bu bu bu ie ie

And The re'sa Weep Y Old Wil low

**Результаты итогового этапа диагностики по критерию оценки уровня
владения вокально-джазовыми приемами.**

№ п/п	Фамилия имя ученика	Задание 1	Общий уровень
1.	Андрей М.	2	средний
2.	Ольга Д.	3	высокий
3.	Ольга К.	1	низкий
4.	Светлана П.	3	высокий
5.	Михаил А.	2	средний
6.	Александра К.	2	средний
7.	Дмитрий О.	3	высокий
8.	Анна П.	2	средний
9.	Яков В.	2	средний
10.	Денис Л.	3	высокий
11.	Светлана В.	2	средний
12.	Ольга В.	3	высокий
13.	Алена А.	3	высокий
14.	Алексей Б.	3	высокий
15.	Ирина Л.	1	низкий

Результаты итогового этапа диагностики по критерию оценки уровня владения техникой скэт.

№ п/п	Фамилия имя ученика	Задание 1	Общий уровень
1.	Андрей М.	3	высокий
2.	Ольга Д.	2	средний
3.	Ольга К.	1	низкий
4.	Светлана П.	3	высокий
5.	Михаил А.	1	низкий
6.	Александра К.	3	высокий
7.	Дмитрий О.	3	высокий
8.	Анна П.	2	средний
9.	Яков В.	2	средний
10.	Денис Л.	3	высокий
11.	Светлана В.	1	низкий
12.	Ольга В.	3	высокий
13.	Алена А.	1	низкий
14.	Алексей Б.	2	средний
15.	Ирина Л.	2	средний

**Результаты итогового этапа диагностики по критерию оценки
уровня владения джазовой ритмикой.**

№ п/п	Фамилия имя ученика	Задание 1	Общий уровень
1.	Андрей М.	2	средний
2.	Ольга Д.	2	средний
3.	Ольга К.	2	средний
4.	Светлана П.	3	высокий
5.	Михаил А.	1	низкий
6.	Александра К.	2	средний
7.	Дмитрий О.	3	средний
8.	Анна П.	2	средний
9.	Яков В.	2	средний
10.	Денис Л.	3	высокий
11.	Светлана В.	2	средний
12.	Ольга В.	3	высокий
13.	Алена А.	2	средний
14.	Алексей Б.	3	высокий
15.	Ирина Л.	1	низкий

**Сводная таблица результатов начального и итогового этапа
диагностики опытно-поисковой работы по каждому ученику.**

№ п/п	Фамилия имя ученика	Критерии/уровни					
		Владение вокально- джазовыми приемами		Уровень владения техникой скэта		Владение джазовой ритмикой	
		Нач. диаг-ка	Итог. диаг-ка	Нач. диаг-ка	Итог. диаг-ка	Нач. диаг-ка	Итог. диаг-ка
1	Андрей М.	низкий	средний	низкий	высокий	средний	средний
2	Ольга Д.	средни й	высокий	низкий	низкий	средний	средний
3	Ольга К.	низкий	низкий	низкий	средний	низкий	средний
4	Светлана П.	высоки й	высокий	средни й	высокий	высоки й	высоки й
5	Михаил А.	низкий	средний	низкий	низкий	низкий	низкий
6	Александра К.	средни й	средний	средни й	высокий	средний	средний

7	Дмитрий О.	средни й	высокий	средни й	высокий	средний	средний
8	Анна П.	низкий	средний	низкий	средний	низкий	средний
9	Яков В.	низкий	средний	низкий	средний	средний	средний
10	Денис Л.	высоки й	высокий	средни й	высокий	высоки й	высоки й
11	Светлана В.	низкий	средний	низкий	низкий	средний	средний
12	Ольга В.	высоки й	высокий	средни й	высокий	высоки й	высоки й
13	Алена А.	средни й	высокий	низкий	низкий	средний	средний
14	Алексей Б.	средни й	высокий	низкий	средний	средний	высоки й
15	Ирина Л.	низкий	низкий	низкий	средний	низкий	низкий

Приложение № 14.

Сводная таблица результатов начального и итогового этапа диагностики опытно-поисковой работы

Уровни	Критерии					
	Владение вокально-джазовыми приемами %		Уровень владения техникой скэта %		Владение джазовой ритмикой %	
	Нач. диаг-ка	Итог. диаг-ка	Нач. диаг-ка	Итог. диаг-ка	Нач. диаг-ка	Итог. диаг-ка
низкий	46,6	13,3	66,6	26,6	26,6	13,3
средний	33,3	40	33,3	33,3	53,3	53,3
высокий	20	46,6	0	40	20	33,3

